د. غالي شكري

شعرنا الحديث..
إلى أين..؟

دار الشروق

إلى ذكرى ...
بَدر شاكر السَّيابْ

مقدمة الطبعة الثالثة

صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٦٨ ، وكانت فصوله قد عرفت النشر فى المجلات الثقافية المتخصصة طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ . ومعنى ذلك أن مجموعة الأفكار والافتراضات التى وردت فيه قد مضى عليها الآن حوالى ربع قرن وهو وقت كاف لاختبار هذه الافتراضات وتلك الأفكار.

قامت الاطروحة الأساسية فى هذا البحث على أساس « الحداثة » التى تربط أطراف حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر . هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد المفهوم ، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية ، وليست واحدة على صعيد الريادة .

إننا بازاء مفهوم مركزى للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون فى وحدة بنائية ذات رؤية للعالم . ليست التفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلاّ وجهًا من وجوه التحديث ، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهى الرؤية والرؤيا التى تختلف من اتجاه إلى آخر ومن شاعر إلى آخر ، وأحيانًا من قصيدة إلى أخرى .

ليس من مطلق فى الوزن أو الصورة أو الخيال . والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الايقاع موزونًا أو منثورًا ، وسواء كان الايحاء للذات أو للجماعة ، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجنائز .

وعشية صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب كان قد مضى عشرون عامًا تقريبًا على تجارب التحديث التى بدأت غالبًا فى العراق ومصر من مواقع مختلفة ، ربما شديدة الاختلاف . وكان من الواضح أن « الحركة » ليست فردية أو قطرية أو مرحلية . كان السياب مثلاً رائدًا استثنائيًا كبيرًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لنازك الملائكة والبياتى والحيدرى ولويس عوض وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد. وكان العراق رائدًا عظيمًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لمصر وسورية ولبنان ، فهى حركة مستمرة رأسيًا وأفقيًا . وكان لويس عوض والسياب والبياتى أصحاب الفكر الطبقى ، بينما كان اورخان ميسر ومن بعده ادونيس من أصحاب الفكر القومى السورى ، وكان خليل حاوى من القوميين العرب . روافد ايديولوجية متعددة لا يجمعها سوى « إرادة التغيير » . كان النظام العربى القديم

قد مات . أعلنت موته نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية الحرب العربية الصهيونية الأولى .

ولم تكن الحركة أو ريادتها محدودة الزمن بخمس أو عشر سنوات . وإنما هى حركة مستمرة إلى الآن ، لم تنته ثورتها بعد . أى أن ثورة الحداثة فى شعرنا لم تنته بعد . وإنما هى تفعل فعلها فى الشعر العربى إلى اليوم ، وقد يكون هناك شاعر مجهول الآن مؤهل لاضافة ما إلى هذا الشعر « الحديث » ومن ثم فهو يستحق الانضمام إلى صنعة « الرواية » فالريادة ليست فردية من ناحية ولا تاريخية من ناحية أخرى . الريادة جماعية ، فالقول بأن هذا أو ذاك أول من فعل كذا وكذا هو قول يجافى الحقيقة الشعرية ، لأن هذه الأولوية الشاملة مجرد افتراض ميتافيزيقى لم يجسده أحد ، مهما كان عبقريًّا . كذلك الأولوية القطرية ، فالتجديد فى الشعر العربى كان تجديدًا عربيًّا .

والريادة ليست تاريخية لأنها مازالت مستمرة .. فالاجيال التى توالت بعد السياب والبياتى وادونيس وحاوى والخال والحاج والماغوط وعلى الجندى وشوقى بغدادى وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وأحمد حجازى وكامل أيوب ، والأجيال التى تتالت بعد حسب الشيخ جعفر وا مل دنقل ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر وعصام محفوظ وممدوح عدوان ومحمد على شمس الدين والأجيال التى ولدت في الجزائر والمغرب وتونس كالمنصف المزغنى ومحمد حمدى وازراج عمر رزاقى بن العالى ، والأجيال التي عرفها السودان وليبيا بعد محمد الفيثورى وجيلى عبد الرحمن وتاج السر الحسن ، هذه الأجيال كلها اضافت وتضيف إلى مبدأ القصيدة العربية الحديثة وإلى مفهوم الحداثة عناصر جديدة لابد من ادراجها إلى عملية الريادة التى مازالت مستمرة . إن أربعين عامًا ، هى كل عمر القصيدة العربية الحديثة، لا تكفى للانتهاء من تقييم الحركة وتقصيدها ، بل تتطلب امعان النظر فيها والتنظير لها .

وهذا الكتاب هو جزء من « الحركة » وهى ما له وما عليه .

غالى شكرى

يوليو ١٩٨٩

الفصل الأول

شعرنا الحديث ... إلى أين ؟

لا بد من مقدمة ، لأقول إن تسمية الحركة الحديثة فى الشعر العربى بأنها حركة الشعر « الجديد » أو « الحر » أو « المنطلق » هى تسمية باعدت بينها وبين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث . فلو كان المقصود هو الشعر المعاصر ، أى الذى نؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا ، لجاز أن نصف ما يطرأ على هذا الشعر من عوامل التجديد أو التحرر أو الانطلاق ، بهذه الأسماء دون غيرها . ولكنى أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة الحركة الحديثة فى الشعر العربى ، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق ، بشكل عام . إن التعميم الذى تتضمنه هذه الألفاظ هو الذى يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال . فأى تجديد بالضبط هذا الذى حدث للشعر ، ومن أى الأشياء تحرر ، وعلى أى نحو من الأنحاء ينطلق ؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات ، من واقع هذا الشعر من جهة ومن واقع الحضارة التى أثمرته من جهة أخرى هى التى ستحدد لنا المصطلح العلمى الدقيق . فما لا ريب فيه أن كل قديم كان جديداً فى عصره ؛ ولقد تحرر ذلك القديم الجديد فى أيامه على صورة من الصور ؛ وكانت جدته وتحرره تجسيداً لانطلاقه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . إذن فثمة شىء آخر ، مختلف كيفياً ، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة ، التى ينبغى أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث . فالحداثة والمعاصرة متمايزتان ، خاصة فى النقد الأوروبى الحديث . لم تعد الحداثة عند نقاد الغرب هى المرحلة الزمنية التى يعيشونها ، فقد اختاروا « المعاصرة » تعبيراً موفقاً لهذا المعنى . وأضحت الحداثة عندهم أيضاً تعنى هذه « الحالة » التى أصبح عليها الشعر ، بل الرواية والمسرح والفن التشكيلى والموسيقى ، إن شئنا الدقة فى التشخيص .

ولربما يتساءل أحد المخلصين : وهل علينا أن ننقل مصطلحات الغرب كما هى ؟ وأجيب أن الحداثة ليست مصطلحاً غربياً بقدر ما نقول إن الرواية

العربية أو المسرح العربى ليس فناً غربياً ، وهى مصطلح غربى بقدر ما نعترف بما قدمته الحضارة الغربية إلى فنوننا وآدابنا . وقد يحتج أحد المخلصين للمرة الثانية فيقول : إلا الشعر ، فهو ديوان العرب ، إن الرواية والمسرح بلا جذور فى تراثنا العربى ؛ أما الشعر فجذوره غائرة فى وجداننا وحضارتنا إلى أغوار سحيقة . ولكنى أعود مع تسليمى بهذه الحقيقة لأقول إن الحداثة فى الشعر العربى والأوربى على السواء ليست عنصراً تراثياً كاللغة والأوزان والصور والموضوعات ، وما إليها من التقاليد الأدبية التى تدخل فى باب « موروث الشعر » ، وإنما هى « مفهوم » جديد للشعر يغاير كافة المفاهيم التى عرفها التراث ، يغايرها مجتمعة لا فرادى، بقدر ما يغاير القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور فى مجموعها، لا كل عصر على حدة . وقد يؤثر المفهوم الجديد على مسار التقاليد الأدبية ، ومن هنا يختلف تأثيره على الشعر الأوربى عن تأثيره على الشعر العربى ، لاختلاف التقاليد الأدبية لكل منهما . ومع ذلك يظل جوهر المفهوم الجديد هو الرابطة العميقة بين مختلف اتجاهات الشعر الحديث ، لأن المصدر الرئيسى لهذا المفهوم هو الثورة الحضارية المعاصرة . ولما كانت هذه الثورة — لظروف عديدة — قد اتخذت من أوربا نقطة انطلاق لها ، فقد أقبلت مصطلحاتها فى صياغة عالمية تخضع لمقتضيات الظروف المحلية ولا تتخلى عن صفاتها الإنسانية الشاملة . بل إن الشمول الإنسانى من السمات الأساسية البارزة على وجه المفهوم الحضارى الحديث .

إن المفهوم الحضارى الحديث هو ذلك التصور الجديد للعالم الذى اقتحم نظرة الإنسان إلى الكون والإنسان والمجتمع فى السنوات العشرين الأخيرة ، أى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ولا شك أن ثمة إرهاصات عديدة عرفها الفكر الإنسانى فى بداية هذا القرن مع مقدمات الحرب الأولى ، ولكنها لا تعدو كونها إرهاصات آذنت بالتغير الثورى الجديد وان لم تكن هى التغير نفسه.بل إننا لا نذهب إلى بعيد إذا قلنا إن الانقلابات الفكرية التى صاحبت القرن الماضى هى التى مهدت ورافقت وتفاعلت مع ثورة القرن العشرين. ومن ثم لا نستطيع أن نحدد المنابع الثورية لحضارتنا الراهنة ، ما لم نعد إلى تلك الجذور المتشابكة فى أرض القرن التاسع عشر التى تغلب عليها العصارة الماركسية والداروينية والميثولوجية . فلقدكان

التفكير المادى، العلمى، العقلانى، هو السمة الأساسية لحضارة ذلك العصر . . ولست أطرح هذه السمة على هذا النحو التعبيرى لأقفز بعدئذ إلى القول بأن حضارة القرن العشرين لم تكن سوى رد فعل لحضارة القرن الماضى ، فإن هذا التفسير الآلى — ولا أقول التعسى ! — يوغل فى متاهات التعميم التى تزيدنا ظلاماً على ظلام . فردود الأفعال التى قد تحدث على المستوى الفردى قلما تحدث على مستوى تيارات الفكر ، ويستبعد نهائياً حدوثها على المستوى الحضارى الشامل . كانت الماركسية كشفاً لقوانين الحركة فى الطبيعة والمجتمع ، كما كانت الداروينية كشفاً لتطور بعض جوانب الكائن الإنسانى ، وكذلك كانت العلوم الميثولوجية كشفاً لأصول العقائد الأولى . أى أن هذه المجموعة من الكشوف فى جملتها تفصح عن منهج جديد واضح محدد ، يستلهم العلم والعقل والتجربة ، فى ربط المقدمات بالنتائج . والعلة بالمعلول ، وفى كلمة واحدة جاء هذا المنهج ليحل « اللغز » ويكشف « السر» ويعرف « المجهول » . وأيضاً ، كانت هذه المجموعة من الكشوف تفصح عن نظرة « تاريخية » تستضىء بالماضى ، لتفسر الحاضر ، وتتنبأ بالمستقبل . فالمنهج الجدلى والمادية التاريخية يتعرفان على « أصل » المجتمع ، ثم يفسران « أزمة » العصر أو النظام الرأسمالى ، ثم يتنبآن بالمجتمع الاشتراكى الذى ينعدم فيه الصراع الطبقى . أما الداروينية فتتعرف على « أصل » الإنسان العضوى ، ثم تفسر كيانه الراهن ، وتتنبأ بالسوبرمان . وهكذا الميثولوجية ، تتعرف على « أصل » التكوين العقائدى للبشرية ، ثم تفسر القلق العقائدى المعاصر ، وتتنبأ بما سيكون عليه حال الإنسانية القادمة . ومعنى ذلك أن رؤيا القرن التاسع عشر هى فى جوهرها رؤيا علمية عقلانية تاريخية ، تستهدف الإنارة الكاملة للإنسان — ذلك المجهول ! — فى مختلف جوانبه : الإنسان الاجتماعى ، والإنسان العضوى ، والإنسان السيكولوجى . ومعنى ذلك أيضاً ، أنها كانت رؤيا إنسانية ، طموحاً ، متفائلة .

غير أن الواقع التاريخى كان يضمر لهذه الرؤيا ما لم يكن فى حسبانها . فلم يحقق التعاظم الاحتكارى فى الدول الصناعية المتقدمة نبوءة صاحبى «البيان الشيوعى» إذ لم تخيم الاشتراكية على وجه العالم ، بل فتح التاريخ صفحة جديدة هى

« الاستعمار » . وكان الاستعمار صفحة سوداء معتمة فى تاريخ البشرية ، فهى الجذر الوحيد لكافة ما أصاب الإنسان من بلاء وأهوال وكوارث فى حربين عالميتين ، لم تبدأ أولاهما عام ١٩١٤ كما يذهب المؤرخون ، ولكنها بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نمو الحركة الإمبريالية والتزاحم على أسواق المواد الأولية والخامات الرخيصة . وفى خضم الحروب النهمة ، وفى غمرة العبوديات الجديدة كانت ثمة رؤيا جديدة تختمر فى ضمير الإنسان الحديث ، فى عقله وروحه ووجدانه ، فى ماضيه وحاضره ومستقبله ، لم تكن رد فعل لتطرف رؤيا سابقة — وإن بدت هكذا — لأن هذا التطرف كما يحلو للبعض أن يتوهمه لم يكن هو الذى حطم « الجدار » الذى تستند إليه الإنسانية متمثلا فى تراثها من القيم ، وعلى رأسها قيمة الحرية . لهذا جاءت رؤيا الإنسان الحديث ، أو الإنسان الخائب ، على أنقاض ذلك الجدار المحطم ، لا بمدافع الحربين المتتاليتين ، وإنما بأصابع النظام القائد لهاتين الحربين . وتخلى إنسان هذا النظام والعصر ، تدريجيًّا ، عن الرؤيا الطموح المتفائلة ، بكل ما تشتمل عليه من علم وعقلانية . وأصبح الإنسان اللاعقلى هو العمود الفقرى للحضارة الغربية فى مناهج العلم والفلسفة والآداب والفنون . وهنا نستأنف الحديث عن الشعر . إلا أن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى نقطتين عاجلتين :

الأولى أن الرؤيا أو المفهوم أو المنهج الذى ساد طوال القرن التاسع عشر ، هو الأب الشرعى للاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت آنذاك ، فالعلم والعقلانية والتجربة هم آباء الواقعية والطبيعية بل الرومانسية أحياناً . كذلك فرؤيا القرن العشرين هى الأم الشرعية للاتجاهات الأدبية والفنية المعاصرة ، فالحدس واللاتحدد وغيرها من أساليب الفكر اللاعقلى والمعادى للتجربة والعلم ، هى أمهات السريالية والدادية والعبثية والشيئية ، وما إليها . والنقطة الثانية هى أن حضارة الفكر الغربى عرفت الوحدة والتكامل بين جميع الآداب والفنون كالرواية والمسرح والشعر والفن التشكيلى والموسيقى ، بل بين هذه الصور الوجدانية والصور العقلية فى الفلسفات والعلوم . فعندما ظهرت فى آفاق العلم معانى اللاتحدد والاحتمال ظهرت فى نفس الوقت مرادفاتها الفلسفية من البرجسونية إلى الوجودية ، وبدأت فى

الظهور مدارس اللاوعى فى علم النفس ، وتيار الشعور فى الأدب إلى المسرح العبثى أو اللامسرح ، والرواية الجديدة أو اللارواية . ولربما كان كافكا وبروست وجويس هم آباء الرواية الحديثة بحق ، ولكنهم آباء الأدب الحديث فى نفس اللحظة . فهم أول من عكسوا ، بأدوات تعبيرية مختلفة — باختلاف التقاليد الأدبية لكل منهم — مأساة الإنسان الحديث . وكان ت . س . إليوت هو المندوب الرسمى لهذه المأساة فى حقل الشعر .

ويخصص الناقد الأمريكى م.ل. روزنتال ما يقرب من ثلث كتابه الهام الذى نقله جميل الحسنى إلى العربية تحت عنوان « شعراء المدرسة الحديثة » حول قصائد ييتس وباوند التى أرهصت بشعر إليوت وأرضه الخراب . وهو لايشير بحرف إلى تأثير هذا الروائى العظيم جيمس جويس على رؤيا إليوت بشكل عام ، وإلى استخدامه أداة تعبيرية محددة — هى تيار الشعور — فى البناء الشعرى . ولست أقصد بأن تأثير جويس كان تأثيراً مباشراً على أجيال الشعر الحديث، بل إنه لم يكن أول من استخدم تيار الوعى فى الأدب الغربى، ولكنه هو الذى أشاع فى الأدب الإنجليزى المناخ المأساوى الحاد الذى لون نفسية الإنسان الحديث فى الغرب بألوان قاتمة تجسد الدمار . ولم يكن دور جويس إلا دقة الناقوس التى أيقظت الوجدان الإنجليزى على رياح الفناء . فقد كانت هذه الدقة هى العمل الفنى الكبير « يولسيز » ، الرواية التى لم تبن وفق الأصول التقليدية للرواية الإنجليزية، ولكنها ثارت على تلك الأصول وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع . وانعكست هذه الثورة على البناء الروائى فى تفكك أوصال الفرد وتحلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة بين الحقيقى واللاحقيقى وغلبة الجنس على عالم الحلم والواقع سواء بسواء . وتلك هى عناصر الرؤيا « الكونية » الحديثة ، التى حلت مكان الرؤيا « الإنسانية » السابقة . فالوجود ككل ، فى مستواه التجريدى المطلق ، هو عماد الرؤيا الحديثة ، كبديل عن الوجود الاجتماعى أو الإنسانى أو الجزئى الذى كان عماد الرؤيا السابقة . وإذا كانت العتمة والدمار والتحلل هى المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة ، فهى بلا شك رؤيا سوداء غامضة يلفها الضباب ، على النقيض من الرؤيا السابقة التى استهدفت الإنارة الكاملة . أى

أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من « غموض » الشعر الحديث ، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو « السر » الكامن وراء هذا الغموض ، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق ، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد. وهنا ربما ثار سؤال جاد : ألم يعبر الأدب في شتى عصوره عن أكثر جوانب الحياة مأساوية ، منذ آيات المسرح اليوناني العظيم إلى آيات العصر الذهبي للرومانسية ؟ وصاحب السؤال على صواب ، ولكنه ليس على صواب كامل . فالمأساة الإنسانية هي خامة الآداب والفنون منذ فجر التاريخ حقاً ، ولكن العالم لم يشهد ما شهده القرن العشرون من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع إليها الإنسان فيما مضى — وهو في أتون المأساة — على أنها « الأمل » ، فكان هذا الأمل يلون المأساة الكلاسيكية أو الرومانسية بما يشبه الحنين إلى عالم أجمل وأفضل ، يؤيده في ذلك عاملان هما إلحاح العلوم المتصل على أن « المستقبل » كفيل بمحو المأساة ، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الأذهان والوجدان . أما الانتصارات العلمية الباهرة في القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التي من شأنها أن تحيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان في أعز ما يمتلك من قيم : الحرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التقدم العلمي المذهل في عصرنا لم يرو ذلك التعطش الميتافيزيقي إلى معرفة السر أو اللغز أو المجهول . بالإضافة إلى ما أصاب البشرية من حربين متتاليتين أسفرتا عن أرض خراب من كافة جوانبها ، الاجتماعية والروحية . وكانت الأرض الخراب منذ بداية الحرب العالمية الأولى هي الصورة الوحيدة التي تتراءى أمام الشاعر الغربي ، فلا يتصور أن رسالته هي أن « يصوغ » أحاسيسه إزاء ما تراه عيناه ، أو أن « يصور » شيئاً مما تراه هاتان العينان ، ولم يعد يفكر في « صناعة » الانطباعات أو الوقائع على ضوء مقاييس الفن السائدة كأن يبالغ في « تكبير » الحجم الطبيعي مبالغة كاريكاتورية حتى يصيب المتلقي بالاشمئزاز أو السخرية ، أو أن ينقل صوراً طبق الأصل ليشعر القارئ باللامبالاة . إن شاعر القرن العشرين لم يفكر بهذا الأسلوب ، بل راح يتوسم بناء عالم جديد على أنقاض الأرض الخراب ، راح يحقق في أعماقه تفاعلا

روحياً بعيد المدى يخصب به مجالات « الرؤيا » الحديثة للشعر . بل إن كلمة الرؤيا – إذا شئنا الدقة فى التعبير والتأريخ – لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث . غير أن معناها هنا يختلف عما ألفناه من قولنا « المدينة الفاضلة » . فالرؤيا تقيم عالماً جديداً بحق ، ولكن من أنقاض العالم القديم نفسه ، لهذا يصبح شاعر كإليوت من رواد التجديد ومن دعاة التقاليد الأدبية أو موروث الشعر ، معاً . ولهذا أيضاً لا يصبح العالم الجديد للشاعر طريقاً من الورود ، بل تفوح منه رائحة المأساة فى اختياره للبراءة التى ينشدها ، على مستوى الفطرة الإنسانية فى المجتمع البدائى ، والفطرة الإنسانية فى الفرد على المستوى العضوى . ولهذا ثالثاً تصبح الأسطورة هى البناء التعبيرى الأمثل لدى الشاعر الحديث ، لأنها تتضمن فى كيانها العضوى ذلك المناخ القديم بما يجسده من نسيج قريب من مادة الحلم . رؤيا الشاعر الحديث ، اذن ، هى تلك الطبيعة التى أشرت إلى أنها مصدر ما يراه البعض من « غموض » ، ذلك أنها لا تشتمل على بناء منطقى مسلسل ، مقدماته تؤدى بالضرورة إلى نتائج محددة ، كالرباط الحتمى بين العلة والمعلول ، فهكذا كان بعض الشعر الأوربى فى القرن التاسع عشر يكاد يكون مجموعة رياضية من المعادلات العاطفية أو الاجتماعية ، تبعاً للمذهب الفنى الذى يخضع له الشاعر . إن هذه النقطة يتوقف عندها الدكتور ليفيز طويلا فى مقدمة كتابه « اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى » .

وقبل أن أعرض لرأى ليفيز بشىء من التفصيل أود أن أسجل هذا « التقابل » بين شعر القرن التاسع عشر والشعر الحديث فى القرن العشرين . فبينما تتعدد المذاهب فى القرن الماضى ، تتفق جميعاً اتفاقاً غير مكتوب على ذلك « الخط العام » للشعر الذى يمكن أن ندعوه بالنظام المنطقى . وعلى النقيض من هذه الظاهرة ، نلاحظ أن الشعر الحديث فى هذا القرن لا سبيل إلى تصنيفه فى خانات واضحة محددة تحديداً حاسماً ، أى أنه لم يتمذهب فى اتجاهات متباينة ، أو على الأقل متمايزة ، على الرغم من أنه لا يخضع لمنطق بالغ الصرامة ، بل لا يخضع لمنطق ما بالمعنى التقليدى المألوف . إن منطقه الوحيد هو « الرؤيا » ، إذا استطعنا أن ندعوها منطقاً . فالرؤيا ، وهى قريبة من مادة الحلم ، ترفض التجانس بين

جزئيات القصيدة الواحدة ، وإن أصرت على موقف كلى شامل لهذه الجزئيات. فجزئيات « الأرض الخراب » أو « الرجال الجوف » أو « أغنية للعاشق ا. ج. بروفروك » هي خليط متنافر من المرئيات المحسوسة والتطلعات الغيبية ، من ذاتية الشاعر وموضوعية العالم الخارجي ، من الأصول العريقة للغة الإنجليزية ومن لهجات ولغات أوروبية قديمة وحديثة، من أشواق تمت بصلة قرابة إلى الروح الآسيوية ومن صرخات الأزقة المظلمة فى أية مدينة غربية . كل ذلك تجده فى القصيدة الإليوتية الواحدة، بل قد تفاجأ به فى مجموعة صغيرة من الأبيات ، وسوف تقف حتماً على حافة الذهول حين تصطدم بهذه الظاهرة فى البيت الواحد! ومن إليوت إلى أحدث شاعر معاصر فى أوربا ، تمر أمامنا صفوف لا نهاية لها من الشعراء الذين يختلفون معه فى حدة وعمق ، ولكنا نسلم لهم فى نفس الوقت بالقاسم المشترك الأعظم الذى يجمعهم ، وهو « الرؤيا » الحديثة فى الشعر ، كما أنهم يسلمون معنا فى نفس اللحظة بأنهم لا يتورطون فى الخضوع لأية تخطيطات نظرية مسبقة أو تالية ، ترسم لهم المذاهب والمدارس والاتجاهات .

يقول الدكتور ليفيز فى صدر كتابه القيم : « لكل عصر — إذن — مفاهيمه وتصوراته للشعر ، أى للموضوعات الشعرية أساساً ، وخامات الشعر ، والأحوال الشعرية . وربما كان أكثرها فعالية ، ما لم ينل منا اهتماماً يذكر . فالمفاهيم التى انحدرت إلينا من القرن الماضى أرسيت دعائمها فى مرحلة كبار الرومانتيكيين : وردزورث وكولريدج وبايرون وشيلى وكيتس . أن نحاول تصنيف هؤلاء ، فإن ذلك يعنى المغامرة بإساءة تقديمهم . فالأرجح أن غموضهم ولا تحددهم هو السر الكامن وراء قوتهم » . لقد وضع الناقد بهذه الأسطر قاعدة هامة ، هى أن جذور الشعر الحديث تحمل فى شعيراتها الدقيقة كافة السمات الواضحة فى ثمار هذا الشعر . فقد كان اختياره لشعر كولريدج وكيتس — على وجه الخصوص — اختياراً عميقاً واعياً بخطورة الإرهاصات الفنية القائمة فى هذه النماذج الممتازة ، والتى مهدت بدورها وبشرت بقدوم الشعر الحديث . فهذه النماذج — دون غيرها — لا سبيل إلى تصنيفها فى قوالب حديدية لا ترحم الشذوذ أو الاستثناء أو النشاز الذى قد تتسم به هذه النماذج ، ولا يتلاءم مع طبيعة العصر ، ولكنه يبدو

للعين العبقرية الملهمة بشيراً بشيء جديد يتجاوز عتبات العصر إلى آماد أبعد غوراً. ومن هنا يستطرد ليفيز : « فالشعر في كل عصر يميل إلى أن يضع لنفسه حدوداً هي الأفكار التي تكون في أساسها شعرية، والتي إذا تغيرت الظروف التي ولدتها وأوجدتها تصبح حجاباً يحول دون الشاعر وخاماته الكبيرة القيمة » . ولذلك ، فيما أرى ، تقتصر البشرى بالمولود الجديد على كبار الشعراء فقط ، السابقين على عملية الميلاد . ولعل مكافأتهم الحقيقية على هذه الحساسية العبقرية بما يتشكل في باطن المجتمع والحضارة والعصر ،هي أنهم يصبحون من العلامات المميزة للتقاليد الشعرية السارية في تكوين المولود الجديد. أي أن الغموض الذي نستشعره في كبار شعراء القرن الماضي — كما يرى ليفيز — يبرر لنا نظرياً على الأقل ، ما نستشعره من غموض في الشعر الحديث . فقد وصل العالم في مختلف جزئياته إلى درجة عالية من التعقيد والتركيب ، كما تعددت وسائل المعرفة العلمية بصورة لا يفيد معها الحصر، في محاولة لاهثة للحاق بركب الإنجازات الحضارية وما تحققه من فتوحات في النفس الإنسانية والمجتمع الإنساني إلى الدرجة التي لايملك معها الفن سوى التكثيف والتركيز .

والشاعر— يقول روزنتال - حين يدخل بمشكلات الحياة مدار عالمه الجمالي فهو يعيد صوغها ويكشف لنا من معاني وجودنا المعاصر أكثر بكثير مما يخطر ببالنا . وطبيعي أن كل ماهو جديد فوري تلتقطه الحواس في كامل يقظتها ، يبدو أمراً مزعجاً ينبو عن المألوف ، « والغموض الذي نسمع الكثيرعنه ، ليس غموضاً في الحقيقة ، ولا ينجم عن القصيدة نفسها . وما يجعل القصيدة تبدو صعبة إنما ينجم عادة عن الزاوية التي ينظر منها إلى هذه القصيدة،وقد يكون مفتاح هذه المشكلة في التقلبات المفاجئة التي تطرأ على السلوك والفكر وتجابهنا الحياة بأمثالها كل يوم فنتقبلها رغم عدم توقعنا لها. ومما يدعو إلى العجب أن أبرز مظاهر الفرقة بين أسلوبي الشعر القديم والحديث ليست ناجمة، كما هو الاعتقاد السائد ، عن التحول من التعبير الواضح إلى لغة الأحاجي ، وإنما هي ناجمة عن الانتقال من الصيغة الشكلية نسبياً إلى البساطة وصراحة التعبير ، مما أدخل على الشعر ألفة لا صنعة فيها ولا تكلف وإدراكاً لحقائق الحياة اليومية بصورة لم تكن معهودة

من قبل » . إن روزنتال — بهذه الكلمات — إنما أوضح مشكلة البناء اللغوى فى القصيدة الحديثة من أساسها اللفظى ، ونحن نعلم أن مدرسة إليوت — إن جاز لنا أن ندعوها هكذا مؤقتاً — هى مدرسة « إعادة الشعر إلى الحياة » ، أى استلهام لغة الحديث اليومية والتراث الشعبى فى « تركيب» القصيدة الحديثة . ومعنى ذلك أن روزنتال على حق حين يسجل دهشته لما ندعوه بمشكلة الغموض فى رأى البعض . لأن لغة الحياة — كما نفترض — هى لغة الوضوح ، على عكس لغة المعاجم أو « لغة الشعر » كما كان يقال فى زمن مضى . فاللغة التى خصصتها العصور السابقة للزخارف الكلاسيكية والرومانسية فى بناء القصيدة وجوها العام لم تعد هى لغة الشعر الحديث القائم على منطق « الرؤيا » الفنية . وهى فى جوهرها بناء كالحلم تتقطع فيه مظاهر الارتباط المنظم المتسق بين المقدمات والنتائج والعلة والمعلول .

وبالتالى لن تكون لغة هذه الرؤيا الحلمية من مجففات القواميس المعلبة ، بل هى تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا ونوعية الحلم . فلا بأس حينئذ أن تلتقى لفظة من تراث تشوسر بجملة من التوراة أو تعبير شكسبيرى يتلوه مباشرة تركيب عامى يجرى على ألسنة أهل لندن ، مع حكمة صينية أو عبارة لاتينية أو لهجة تكشف عن بدائية الإحساس الجنسى . ولن يكون التركيب اللفظى وحده هو عماد « لغة الحياة » فى الشعر الحديث ، فسوف تكون « الصورة اللغوية » هى الأخرى على نحو جديد : يلتقى فيها الحكيم أو المفكر أو القسيس بالرجل العادى أو الغانية ، جنباً إلى جنب مع الأحداث والمواقف التى لا يربط بينها سوى التناقض ، إن كان التناقض رباطاً يصل بين الأحداث . وقديماً كان بودلير نبيًّا للشعر الحديث حين تبلور إحساسه المفاجئ العليل بحياة فردية لاتنسجم مع المثل التى ينادى بها العصر الذى يعيش فيه ، وعلى النقيض من ذلك كان إحساسه بأنه مجرد فرد واحد من بين عديدين قضى عليهم أن يدفنوا فى هذا الوجود الواسع ، حيث الحياة هى موت بالنسبة لجميع البشر . ونحن ندرك لماذا كان من بين الرموز المميزة للشعر الحديث بوجه عام، أو الشعر الإنجليزى على الأقل ، صورة سجناء دانتى فى دهاليز الجحيم : « تعساء لم يولدوا ولم يموتوا، لا يستحقون لوماً ولا تمجيداً»

وهؤلاء هم سكان الأرض الخراب فى قصيدة إليوت ، الذين يحولهم افتقارهم إلى النظرة الأخلاقية ، والفعالم الآلى « إلى سجناء لنوازعهم الجسدية عاجزين عن الالتزام بأى موقف ذى معنى إزاء الخير والشر » .

إن هذا التصور للحداثة فى الشعر قد عرف العديد من التطورات الفكرية والفنية ، من إليوت إلى سان جون برس إلى أحدث شاعر معاصر فى أوربا لايكتب قصيدة النثر فحسب بل يضع حرفاً واحداً — لا كلمة واحدة! —فى السطر الشعرى الواحد، وقد لا يكتمل هذا الحرف مع بقية ما يتلوه من حروف وكلمات وجمل فى الشطرة الواحدة أو مجموعة الأشطر أو القصيدة كلها. ولكن هذا المفهوم الحديث للشعر الذى يمضى جنباً إلى جنب مع الرواية والمسرح والفن التشكيلى والموسيقى فى غربى أوربا وأمريكا ، يتخذ لنفسه مساراً آخر عند شعراء الرؤيا الاشتراكية . فلربما يفيد لوركا وبابلو نيرودا ولويس أراجون وناظم حكمت من إنجازات الشعر الغربى الحديث فى اللغة أو الصور أو الأوزان —كل منها على حدة — ولكنهم لا يميلون إطلاقاً إلى « نقل » الرؤيا الغالبة على ذلك الشعر « ككل » فهم ما يزالون امتداداً أكثر تقدماً وازدهاراً لتلك الرؤيا الإنسانية التى عرفها القرن الماضى. فى طموحها وتفاؤلها ووضوحها . إننا قد نجد شاعراً مثل أراجون أمضى فترة شبابه الفنى فى أحضان السريالية ، ولكنه إذا تحول عنها إلى الماركسية فى الفكر ، فإنه لايتحول عما تحتويه من قيم جمالية أثرت إمكانياته الإبداعية الخالقة . بل إننا قد نقرأ لأراجون بعض أغنياته الحزينة التى تصل به أحياناً إلى حافة اليأس ، كأن يقول فى قصيدته: « ليس من حب سعيد» إنك عندما تفتح ذراعيك لتستقبل الدنيا ، ترتسم خلفك علامة الصليب ! على أن أراجون وغيره من شعراء الغرب ذوى الرؤيا الاشتراكية ، قد يتأثرون بالقيم الجمالية للشعر الحديث، وقد يصابون بالغثيان فى هذا الوجود العبثى ،ولكن هذا التأثر وذلك الشعور لا يصوغان مفهومهم العام للشعر . إن رؤياهم هى رؤيا القرن التاسع عشر مهما أضاف إليها الزمن من تعميق وتطوير . وهم يسيرون فى خط مواز للشعر الحديث ، يلتقى معه ربما، ولكنه لا يتقاطع معه إطلاقا . على غير هذا النحو يتأثر شعراؤنا العرب بالرؤيا الحديثة للشعر . فمنهم من تقولب. بالحضارة الغربية ولم يعد يرى إلا ماتراه ،

فجاء شعره – كرؤيا لا كشكل ومضمون – مطابقاً لأحدث إنجازات هذه الحضارة فى المجال الشعرى، مهما تنوعت أساليب كل شاعر وطبيعته . غير أن هناك آخرين يستلهمون الرؤيا الحديثة للشعر ، ولكن فى إطار ثورتنا الحضارية المعاصرة وتقاليدنا الأدبية الموروثة . إلا أن هؤلاء أيضاً تتنوع أساليبهم وطبيعتهم بحيث يختلف « مدى » تأثر كل منهم بالرؤيا الحديثة من ناحية ، والمحتوى الثورى لحضارتنا من الناحية الأخرى .

ولا شك أن الشاعر العربى الحديث يعيش فى مناخ معقد وشاذ ، فهو قد يلتقى مع رؤيا القرن العشرين عند الغرب ، وقد يلتقى مع رؤيا القرن التاسع عشر عند شعراء البلدان الاشتراكية، ولكنه فى النهاية يحس إحساساً عميقاً بمسافة ما بينه وبين كل من الفريقين . ذلك أن الاختلاف بين رؤيا القرن الماضى والرؤيا الحديثة فى الشعر ليس اختلافاً حضارياً ، أى ليس اختلافاً فى النوع ، وإنما هو اختلاف فى « وجهة النظر » كما أنه اختلاف فى « درجة التطور الاجتماعى » . وكلاهما عنصران فى تكوين « الرؤيا » الشعرية ، ولكنهما – بالقطع – ليسا الرؤيا نفسها . الحضارة الأوربية ، فى جوهرها الأصيل ، تنعكس على شعر أراجون وافتوشنكو بنفس المقدار الذى تنعكس به على أزرا باوند وإليوت . غاية ما هنالك أن هذه الحضارة من التنوع بحيث تسمح لوجهات النظر المختلفة ودرجات التطور المتباينة أن تنعكس بدورها على أعمال الشعراء . وليست وجهات النظر ودرجات التطور ، فى التحليل النهائى ، إلا القشرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تلون الحضارة الغربية فى جانب منها بلون ، كما تلون الجانب الآخر بلون مختلف . إلا أن تعدد الألوان لا يفقد الكيان الحضارى للغرب وحدته العميقة التى يستمدها أساساً من تراث عريق مشترك ، وتقاليد واحدة متجذرة فى الوجدان . بل إن هذه القشرة السياسية والاقتصادية فى الشعر ، ليس لها الدور المباشر كما هو الحال فى الفكر .

أما الشاعر العربى الحديث ، فلا يربطه بالتراث الغربى إلا الجانب الإنسانى العام ، فليست هناك وحدة حضارية تصل بينه وبين الشاعر فى غربى أوربا أو شرقيها . ذلك أننا نعيش فى ظل حضارة متخلفة كيفياً عن حضارة الغرب .

ونحن إذا كنا نستطيع أن نعايش الحضارة الغربية عن كثب فى المستوى التكنولوجى ، فإننا لا نستطيع أن نقوم بنفس العمل فى المستوى الفنى . بل إن « استيراد » الجانب التكنولوجى من حضارة الغرب ، قد أدى إلى « تقدم » الخطى الصناعية فى المجتمع العربى ، بمعدل تتسع بواسطته الهوة بين الجانب المادى فى حياتنا والجانب الفكرى . بل إن استيراد الفكر مع الصناعة ، كان له أثره الفعال فى تضخيم الإحساس بالانفصام القائم بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى عند الإنسان المثقف . ويقف الشاعر العربى الحديث على فوهة بركان يغلى منذ مائة عام بتفاعلات غريبة معقدة ، تفصله عن ركب الحضارة الإنسانية فى ذروة تعبيرها الفنى بأوربا ، ما لا يقل عن أربعة قرون ، وهى المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا . وبالرغم من أن الرؤيا الحديثة فى الشعر قد أصبحت لغة إنسانية عامة ، يحق للشاعر أينما كان أن ينتهجها أسلوباً للحياة والفن ، فإن الشاعر العربى الحديث يحس اليوم أكثر من أى وقت مضى بقوسين كبيرين يحيطانه من جميع الجهات . فهو ، أولا ، محاط بتراث محدد فى الفكر والشعر ، وهو ، ثانياً ، محاط بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحطة فى حضارتنا هى لحظات التخلف المرعب والنكسة المريرة . وبين هذا الواقع الصخرى ، والمثال البلورى المتاح له فى قراءة الشعر الغربى الحديث ، يتمزق كما لم يتمزق أحد فى تاريخنا ، من الروائى إلى الكاتب المسرحى إلى المفكر ، لان القوالب الموضوعية لدى هؤلاء تفسح أمامهم المجال لعمليات التوفيق (المصطنع أو الأصيل) بين أحدث منجزات التكنيك الغربى والتجربة المحلية الغائرة فى الوجدان العربى .

يحيا شاعرنا الحديث إما فى شوارع لندن وباريس ومكتباتها مباشرة ، وإما على أعتاب الصحف وبلحان الشعر والبرنامج الثانى ومدرجات الجامعة وفصول المدارس فى القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق . وسواء كان هنا أم هناك ، فهو يعانى معاناة الأنبياء هول المسافة بين التراث والرؤيا الحديثة فى الشعر ، وبين الواقع وهذه الرؤيا . فالتراث عندنا ــ ولو أن خامته عند بعض أسلافنا كأبى نواس ليست فوق الشبهات ــ إلا أن له قداسة العقائد الدينية . والعقيدة، مهما تناقضت مع حياتنا اليومية ، فهى دائماً على صواب ونحن على خطأ . لذلك كان الانفصال

بين أنبياء الحداثة فى شعرنا وبين التراث ، مجرد انعكاس للانفصال التاريخى بين العقيدة والسلوك . لذلك أيضاً كان الشعر الحديث عودة حقيقية للحياة ، لا بالمعنى الساذج حين يقال إن هذه العودة تتمثل فى اتخاذ لغة الواقع اليومى لغة للشعر ، وإنما بالمعنى الجوهرى الأعمق حين يتوقف – بهذا الشعر– الانفصال بين عالم الإنسان الداخلى وجذوره الفكرية المبطنة فى قلب الأرض . أى عندما تصبح لنا حياة واحدة حقيقية . . لا حياتان ، إحداهما قناع .

ونحن نستطيع أن ننسى خمسين عاماً من نهضتنا حين نتحدث عن الشعر . فلعل ثورة عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكرى وطه حسين فى أوائل هذا القرن هى البادرة الأولى فى حياتنا الشعرية ، لأن نلقى عن كاهلنا عواتق الوجه السالب فى التراث ، ونتجه إلى حضارتنا فى تكاملها الحى العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة فى أوربا . كان طه حسين يستخدم « كوجتيو » ديكارت – على نحو من الأنحاء – فى معالجة الشعر الجاهلى ، وكان شكرى والعقاد يتذرعان بهازلت وكولريدج ووردزوورث فى معالجة الكلاسيكية الجديدة من البارودى إلى شوقى .. ولقد اهتزت أيامها فكرة التراث اهتزازاً شديداً ، بفضل الفاعلية الحارة للمناهج الأوربية فى نقاد جيل الثورة . أجل ، فقد كان الشق الآخر من القضية ، الواقع المعاصر ، يهتز هو الآخر تحت وطأة إرهاصات الثورة المصرية ، والثورات العربية المعاصرة لها . وقد تحالف اهتزاز التراث – بمعناه السلبى الاجترارى – مع اهتزاز الواقع الحضارى فى خلق « موجة جديدة » أينعت ثمارها فى النقد والشعر معاً . ولم تكن « أبولو » إلا إحدى هذه الثمار فى حقل الشعر ، كما كانت دراسات العقاد حول الشعر المصرى وكتابات طه حسين حول مراحل تطور الشعر العربى ، بمثابة « المراجعة الجديدة » لمختلف أشكال التراث ، من أقدم شاعر جاهلى إلى أحدث شاعر معاصر . كانت هذه المراجعة بمثابة « أولى مراحل التصفية » لآثار العقد الموروثة من مركبات النقص إزاء التراث من جانب ، والحضارة الغربية من جانب آخر.

إلا أن هذه الموجة لم تستمر أكثر من عشرين عاماً ، أجهضت فيها الثورات العربية المتوالية ، وترعرعت السلفية الفنية بالعودة المحمومة إلى التراث منذ نهاية

الثلاثينات عند بداية الحرب الثانية إلى أوائل الخمسينات مع ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ . فهما يكن من شأن الانفجارات خلال هذه المرحلة السوداء من تاريخنا الحديث ، إلا أنها فى خطوطها العريضة لم تخرج عن كونها مرحلة التكسة فى حياة جيل الرواد . فقد أصابه إخفاق الثورات وويلات الحروب بخيبة أمل عميقة ، كان من نتائجها الأساسية اغتيال حركة التجديد الحديثة فى الفن والأدب والفكر ، والاتجاه فوراً إلى الأطر العقلية الجاهزة عند الأسلاف . وهكذا انبثقت السلفية الجديدة من صلب الثورية الأولى ، وأضحى العقاد عند أبناء جيلنا الحديث ممن لم تتح لهم مطالعة آثاره الأولى ، رمزاً مجسماً للسلفية والتخلف ، وأمسى عند أبناء الجيل السابق علينا مباشرة (كلويس عوض ومحمد مندور) نموذجاً لليأس يستوجب الفرار إلى أوربا .

وأقبلت الموجة الجديدة الثانية من وراء البحار مع هذه الرياح القادمة من أوربا . ودخل أبناء الأربعينات والخمسينات من الجيل الأكاديمى فى جولة قاسية مع جيل الرواد ، باسم «الهمس فى الشعر» عند مندور ، تارة ، وباسم «الاشتراكية فى الأدب» عند لويس عوض ، تارة أخرى ، إلى أن تمت الغلبة النظرية لجيلنا فى المعركة الشهيرة الحاسمة بين طه حسين والعقاد من جانب ، ونقاد الأدب الواقعى من جانب آخر . هذا فى مصر ، أما فى بقية أرجاء الوطن العربى فقد اتخذت شكلا آخر هو التطبيق العملى ، حيث جاءتنا من العراق ، على وجه التحديد ، البشائر الأولى لنجاح معركة التجديد على يدى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب .

علينا أن ندرك هذه الأبعاد التاريخية لقضية الحداثة فى شعرنا ، حتى نستدل منها على علامات الطريق إلى مجموعة المشكلات الأساسية التى تواجه وتوجه هذا الشعر . فالمستوى الكيفى المتخلف للحضارة العربية الراهنة ، هو الذى باعد بيننا وبين الاتصال الوثيق بركب الحضارة الإنسانية . ومن ثم كان علينا أن نستورد نظريات النقد الأدبى كما نستورد محطات الكهرباء ، كذلك كان علينا أن نستورد أحدث منجزات التكنيك الشعرى كما نستورد نظريات التربية والتعليم والفكر الفلسفى والاقتصادى والسياسى والقانونى — وليس الاستيراد فى ذاته بعيب ،

على أن يكون استيراد التفاعل ، لا الأخذ دون العطاء .

ولم يكن لدينا طيلة القرن الذى يبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر ، مانعطيه، فتولدت العقد ومركبات النقص . كذلك تسبب هذا المستوى الحضارى المتخلف فى إبراز قضية التراث إبرازاً مبالغاً فيه ، مما أدى إلى تعطيل نمونا الروحى أمداً طويلا . وانعكست هذه البطالة الروحية فى درجة الانفصام العالية بين فكرنا وسلوكنا .

النقطة الثانية التى يجب ألا تغيب عن وعينا بصدد هذه القضية ، هى أن الحركة النقدية الطليعية للشعر كانت سابقة دائماً على الشعر الطليعى حتى بداية الستينات . بل إن ما أثمرناه من شعر فى أحضان الحركة النقدية المرافقة له كان يقل عنها من حيث المستوى لا من حيث النوع . أكثر من ذلك ، أنه كان يحدث أن يجمع الناقد الثورى إلى صفته الفكرية هذه ، صفة الشاعر المتمرد أيضاً . إلا أن مستوى الخلق عند هذا الناقد الشاعر — كالعقاد والمازنى وشكرى — كان يقل عن مستوى الفكر النقدى : وعلى النقيض من ذلك تماماً بدأت الحركة الحديثة فى الشعر العربى ، فقد سبق الشعر الحديث ، النقد الحديث ، وصاحبت هذه الأسبقية درجة من النضج والعمق لم تصاحب النقد إلا فى سنواته القليلة الأخيرة . وقد حدث أن جمع الشاعر الحديث بين الشعر والنقد ، فكان شعره أقوى من نقده بكثير .

والنقطة الثالثة هى أن شعرنا الحديث، فى مختلف مراحل تطوره ومنذ بدايات الحمل به إلى مولده ، اقترن إلى حد كبير بحركة الأدب الواقعى من ناحية، والمد الثورى للشعوب العربية من ناحية أخرى . أى أنه التزم — جمالياً — بصياغة النماذج الواقعية فى الأدب « الاشتراكى » ، كما التزم — اجتماعياً — بالنضال الجماهيرى فى بلادنا . ولقد تسببت هذه العلاقة المزدوجة بلا ريب فى خلق العديد من سمات — ومشكلات — هذا الشعر .

لقد تبلورت هذه النقاط الثلاث — تاريخياً — على مرحلتين : الأولى هى مرحلة « الرؤية» الفكرية للفن والواقع ، والمرحلة الثانية هى «الرؤيا الحديثة للشعر» . وقد ضمت المرحلتان أعرض جبهة لحركة الشعر الحديث ، بكل ما تعنيه هذه

الجبهة من صراعات وتيارات متعارضة .

التيار الأول يمثله « السلفيون الجدد » ، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية ، وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزنى بديل للعمود الخليلى . لقد بدأت أشعارهم حياتها نابضة بالحس الثورى الذى تمليه الفكرة القومية فى تناقضها مع الأخطبوط الاستعمارى وتلبيتها لمشاعر أمتنا الراغبة فى إقصاء التخلف . كما بدأت هذه الأشعار حياتها نابضة بالنغم الموسيقى الجديد الناجم عن التجربة الوزنية الجديدة . إلا أن هذين الجناحين — الالتزام القومى ووحدة التفعيلة — لم يتمكنا من النهوض بالحركة الوليدة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فأصبح الارتباط السياسى بالقومية العربية مضموناً بالغ التعميم لا يتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحضارة التى يحياها الشاعر . كذلك انتهى هذا المضمون الثورى فى بدايته إلى نوع من الشعارات المجففة التى لا تستطيع أن تلبى احتياجات القارئ العربى الحديث فى ملاحقته اللاهثة لتوترات العالم المحيط به . وكان من الطبيعى أن يصاب إنتاج هذا التيار بالجفاف والبوار، بعد أن أصبح الحس القومى عند الإنسان العربى سابقاً على إبداع الشاعر الذى لم يعد أمامه سوى التسجيل والتقرير والهتاف ، فأصبحت الصحيفة اليومية أكثر أهمية من هذا الشعر . فى المستوى الفنى ، تحولت وحدة التفعيلة إلى قالب حديدى جديد لا يرحم الشعر من « اللجام» الموسيقى فى إطار الوزن الخليلى . ومن ثم كان المضمون العام المجفف ، يلتقى بصورة عفوية مع القدر الموسيقى المحنط فى صورة التفعيلة ؛ فينتج عن هذا اللقاء الطبيعى ما ندعوه بالكليشيه الشعرى إن جاز التعبير عن مجموعة العواطف المنغمة وفق أنباء النضال القومى ، وأشكال التفعيلة الواحدة .

كانت الأصول الفكرية لهذا التيار ، تنبع من أربعة مصادر . أولها أن علاقة هؤلاء الشعراء « بالتراث » ، علاقة أشبه ما تكون بالارتباط العقائدى . فكما أن الفكرة القومية تختلط عند بعضهم أحياناً بالدين ، كذلك فإن علاقة غالبيتهم بالتراث الشعرى العربى علاقة عقائدية ، يجوز فيها الاجتهاد ، ولكنها ترفض التحرر الحقيقى والثورة الحقيقية . من هنا يظل شبح التراث جاثماً فوق ملكاتهم الخالقة سواء عن طريق اللغة ، أو الفكر ، أو الشعور . التراث عند هذا الفريق

يتحول إلى تيار دافق لا شعورى يملى على الشاعر– وهو منوم فيما يشبه الغيبوبة الصوفية – ملامح التكوين الحضارى المتخلف عن عصرنا ، متمسكاً بأهداب القشرة القومية المختلطة – عند بعضهم – بالدين . لذلك نحن نعايش بفرحة المحاولات الأولى لشعراء هذا التيار ، لأنها محاولات الاجتهاد للتحرر والانطلاق، ولكننا نصاب بخيبة أمل حقيقية عندما تنضب التجارب وتجف وتصبح خواء من أى زاد جديد . المصدر الثانى ، هو امتداد للمصدر الأول ، ذلك أنه يتبلور عند السلفيين الجدد فى الارتباط « بالمطلق » ، لأنه الجدار الذى يستند إليه السلفى ، ويقيه شر « الانحراف » عن التراث . لقد استبدل المطلق القديم «وحدة البيت » بمطلق جديد هو « وحدة التفعيلة » ، ولكن المطلق فى ذاته لم يتغير بين القديم والجديد ، فهو موسيقى القافية وحرف الروى عند القدماء ، وهو موسيقى الأشطر المترابطة بالتفعيلة الواحدة عند الجدد . فالموسيقى الوزنية « الخليلية » هى المطلق الفنى عند هؤلاء وأولئك . هكذا يرتبط السلفيون الجدد بالمضمون ارتباطاً مرحلياً – إذا اتفقنا على أنه ليس هناك مضمون أبدى خاصة إذا كان هدفاً سياسياً – بينما هم يرتبطون بالشكل ارتباطاً إستراتيجياً مطلقاً . وهذا هو المصدر الثالث : الشكل .

إن السلفيين الجدد هم كبار الشكليين فى جبهة شعرنا الحديث . لذلك أيضاً ، فهم يمثلون أقصى اليمين فى هذه الجبهة . السلفيون الجدد يتمتعون عند البعض بسمعة طيبة هى أنهم أكثر شاعرية ، وهم عند البعض الآخر كلاسيكيون ذوو نبرة عالية . هؤلاء وأولئك يرون الشعر « شكلا » فقط . أما السلفيون الجدد فإنهم يرون أنفسهم منطقيين إلى أبعد حد ، لأن الشكل يرتبط تلقائياً بالمطلق ، والمطلق يرتبط تلقائياً بالتراث . والتراث عندهم « بناء عقائدى » سواء كانت العقيدة قومية أو دينية ، أو اختلطت هذه بتلك . وهنا يأتى المصدر الرابع والأخير : الرؤية الفكرية للواقع والفن. إن جبهة الشعر الحديث تضم هذا التيار لسببين واضحين : لأن الارتباط الثورى بالحركة القومية هو اتجاه تقدمى ترحب به أية جبهة تقدمية للتفكير الفنى ، ولأن وحدة التفعيلة مقدمة ثورية لابد منها لحركة الشعر الحديث إذا شاءت الانطلاق إلى الآماد الرحيبة . غير أن الوجود

الشعرى لهذا الفريق ضمن حركة الشعر الحديث، لا يعنى بأية حال أنه من أبناء الرؤيا الحديثة للشعر . وإنما يقصد بهذا الوجود، فى مجال التحديد ، أنهم من أبناء «الرؤية الفكرية» للواقع والفن حيث يفصلون إحدى جزئيات الحضارة — وهى القومية — ولا يتصورون مرحلتنا الحضارية الراهنة فى إطار العصر الحديث ككل . إن هذه الرؤية الفكرية وحيدة الجانب ، لأنها تفصل ما لا سبيل إلى فصله ، ولكنها رؤية منطقية مع موقفهم من التراث والمطلق والشكل . الرؤية الفكرية فى حد ذاتها ، أحد عناصر الرؤيا الحديثة فى الشعر ، ولكنها بمفردها لاتشكل إلا انفصالا شبكياً فى العين الشاعرة ، فتصاب من ثم بفقدان البصر ، أو البصيرة الشعرية : أو الرؤيا الحديثة فى الشعر . ان النظرة وحيدة الجانب من شأنها أولا تضخيم الظاهرة ، وثانياً عزلها عن غيرها من الظواهر ، وثالثاً إيقافها عن الحركة، أى عن التطور . وتتحول الظاهرة مع مرور الأيام إلى عقيدة شمولية ثابتة ، لا علاقة لها بالشعر ،وإن كانت ترتبط بالقومية أو بالدين أو بكليهما معاً .

وتتمثل قيادة هذا الاتجاه فى أعمال نازك الملائكة وأحمد عبد المعطى حجازى، بصورة أساسية . ولكن الدائرة تتسع فتشمل إنتاج أكثر من أصابع اليدين فى المنطقة العربية ، من الشعراء المجيدين . فلا شك أن الأعمال الأولى لنازك الملائكة وحجازى تتدفق بالحيوية والعمق ، بالرغم من ارتباطهما السياسى ، بل إن هذا الارتباط ، مع التحرر الوزنى نسبياً ، كان من الأسباب المباشرة لما تميزت به «شظايا ورماد» و «عاشقة الليل» و «مدينة بلا قلب» من حرارة التجارب الأولى وبكارتها . إلا أن الرسم البيانى لتطور كل من الشاعرين يسجل هبوطاً ملحوظاً، نستثنى من ذلك محاولات حجازى المثابرة فى تجاوز أسوار الدائرة الضيقة كما تبدو فى قلة نادرة من قصائد ديوانه الأخير ، أما نازك الملائكة فإنها تتجه بخطى واسعة نحو نهاية الشوط ، إلى الخاتمة الأسيفة لهذا التيار السلفى الجديد ، وهى التحجر والجمود واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى . إن خطواتها التقليدية تقودها بالرغم عنها إلى حافة «اللاوجود» الشعرى الذى أصاب المحافظين السابقين ، حين كتبت أحدث قصائدها فى العمود الخليلى كاملا غير منقوص . بالطبع ، هى لا تعدم الحجج الساذجة التى تقول بأن لكل تجربة

شكلها الخاص، ومن الممكن للشكل «القديم» أن يعبر عن تجربة «جديدة»، تلك الحجج التي بارت منذ بعيد ، منذ تعرفنا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر كنقيض للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد .

والتيار الثاني يمثله «الرومانسيون الاشتراكيون» ، أولئك الذين أرهصت بهم أرض الواقع المتفجر بالثورة الاجتماعية. فقد كان الشعب ولغة الشعب من الشعارات السياسية والأدبية الرائجة طيلة المد الثوري . وبينما لم تحرز الشعارات السياسية أية مكاسب ثورية في مجال الواقع ، فإن الشعارات الأدبية قد حققت نجاحاً ثورياً لا شك فيه في مجال الفن . فمنذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط ، إلى دعوة لويس عوض إلى الأدب في سبيل الحياة ، إلى دعوة أنور المعداوي إلى الأدب الملتزم ، إلى معارك محمود العالم وحسين مروة وغائب طعمه وعلى سعد وصلاح خالص من أجل الأدب الواقعي، كان الشعر الحديث يتمثل الجوانب الخاصة به من الدعوة إلى الالتزام ، كاستخدام لغة الحديث وهجران التقعر اللغوي والاتجاه إلى الموضوعات الوثيقة الصلة بحياة الناس والبحث عن صياغات تتلاءم مع طبيعة هذه الموضوعات، كالأقصوصة الشعرية . بالإضافة إلى أن الدعوة الاجتماعية أكثر شمولا من الفكرة القومية ، وبالتالي فهي أكثر قرباً من المفهوم الحضاري العام للثورة . هذا القرب ينزع عن عيون أصحابها غشاوة التعصب الشوفيني للتراث، وبالتالي للمطلق ، والشكل . إلا أن الرؤية الفكرية للواقع والفن ظلت هي الرابطة التي تصل بين هذا الفريق وبين أبناء الفريق الأول . وبالرغم من أن القائمة الخاصة بالرومانسيين الاشتراكيين تضم أكبر عدد من أسماء الشعراء العرب ، إلا أن أهم من يمثل هذا الاتجاه هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي . لقد جاءت غالبية قصائده متمردة على الجانب السلبي من التراث ، غير حريصة على المطلق الخليلي في موسيقى الشعر ، وبالتالي لم يكن البياتي قط شكلياً في اتجاهه الفني . شعر البياتي – على سبيل المثال – لا يقوم بعملية فصل متعسف لإحدى جزئيات الحضارة – كالقومية – وإن كان يركز بشكل واضح على الوجه الاجتماعي . واقترابه من المفهوم الحضاري العام للثورة ، يجعله أكثر قرباً من التراث الإنساني ، وأقل ميلا إلى المطلقات في الحياة والفن ، وأبعد ما يكون عن الشكلية الثابتة

المفرغة من أية همزات وصل بالظواهر الأخرى ، والمتوقفة أبدياً عن الحركة .

إلا أن قصائد شعراء هذا التيار ، ومنهم البياتى — باستثناء قصيدتيه الرائعتين «عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء» — تغلب عليها الرؤية الفكرية دون الرؤيا الحديثة فى الشعر ، لأنها ترتبط تلقائياً بالعنصر الاجتماعى فى الحضارة كعنصر وحيد أحياناً ، أو كعنصر حاسم وموجه أحياناً أخرى . ومهما كان هذا العنصر أكثر رحابة من العنصر القومى ، فإنهما يشتركان معاً فى النظرة الوحيدة الجانب ، التى من شأنها التضخيم والمبالغة فى أحد الجوانب دون النظرة الكلية الشاملة ، التى أدعوها بالمفهوم الحضارى العام .

وبالرغم من رواج تسمية الواقعية الإشتراكية لهذا الشعر ، إلا أنه بعيد كل البعد عن الواقعية ، وإن كانت الرؤية الفكرية للجانب الاجتماعى تضفى عليه — مجازاً — صفة الاشتراكية . الرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعراً اشتراكياً ، ولكن هذه الرؤية نفسها فى مستوى الفن تجعل منه شعراً رومانسياً . مع اختلاف مظهرى ، هو أن الرومانسية تلح على ذات الفرد ، بينما هذا التيار يلح على وجدان المجتمع . أما من حيث الجوهر فإن شعراءنا الاشتراكيين ينظرون إلى الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية فى جوهرها ، عمادها التضخيم والمبالغة فى الأحاسيس والعواطف — التى تصل ببعضهم إلى حافة الكاريكاتور — والتركيز على أن الجوهر الإنسانى هو الخير والظروف الخارجية هى الشر ، واستعذاب النفى والغربة — لا كرؤيا إنسانية شاملة — وإنما على المستوى الفردى المباشر . يضاف إلى هذا المضمون الرومانسى قلة الاهتمام — عن عمد أحياناً وعن جهل أحياناً أخرى — بالعناصر الجمالية فى الشعر ، اقتناعاً — أو قصوراً — بضرورة تذويب المسافة بين الشعر والحياة . الرومانسيون الاشتراكيون يقفون — فكرياً — فى الطرف النقيض من السلفيين الجدد ، ولكنهم — فنياً — يلتقون : فالسلفيون يحملون لواء الشكل ، والاشتراكيون يحملون راية المضمون . كلاهما ، داخلياً ، مقتنع بالوهم النقدى المتخلف الذى يقسم العمل الفنى إلى شكل ومضمون . من هنا لا تشفع للاشتراكيين يساريتهم الفكرية فى قيادة الاتجاه الثورى للشعر الحديث .

والتيار الثالث يمثل مرحلة «رد الفعل» ، فنياً وفكرياً ، على السلفيين الجدد

والرومانسيين الاشتراكيين ، جميعاً . أولئك هم أبناء مدرسة «التجاوز والتخطي» ، التي تعبر أسوار حضارتنا بقصد الذوبان في أعلى مستوى حضاري بلغه العالم المعاصر ، هروباً من مرحلة التخلف المرير التي نجتازها نحن . أولئك يرفضون التراث والمطلق والشكل والرؤية الفكرية، بغير مساومة ولا تجزيء ولا تردد . إنهم يتصلون بالرؤيا الحديثة في الشعر بغير مواكبة لواقعهم الخاص، وإنما بالانصهار في بوتقة الإنسان الحديث وحضارته المتبلورة في أوربا . هؤلاء تمردوا حياتياً أولا على كافة أشكال المطلق من مقدسات التراث إلى مقدسات الواقع الراهن . لذلك جاء تمردهم الشعرى مطابقاً لتمردهم الواقعي ، فأقبلوا يحطمون الصياغة الخليلية قديمها وجديدها ، ويمزقون الارتباط « العقائدى » بالتراث لتتحرر ذواتهم أولا ، وهى مصدر كل شعر ، من أى قيد موهوم . رفضوا القشرة القومية والمحتوى الاجتماعى للثورة ، كأية تفاصيل تحول بينهم وبين التهام الحضارة كوحدة واحدة لا تتجزأ . من هنا كان إحساسهم العميق بضرورة تجاوز مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، وتخطيها إلى أعتاب حضارة « الإنسان » في الغرب . لذلك ، أيضاً ، ارتبطوا مصيرياً بالتراث الغربي في الشعر ، خاصة في أحدث منجزاته : الرؤيا الشعرية . إن من بين شعراء هذا التيار قلة نادرة من المثقفين ثقافة جادة في بلادنا كتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا .

وربما كانت كلمة «تيار» هنا لا تفيد شيئاً ، لأن الرؤيا التي تجمعهم هي بعينها التي تفرقهم. إذ بهم يبدأ الشعر مرحلة التعدد والتنوع اللانهائى . فأنت لن تستطيع أن تقارن بينهم إلا في أوجه الاختلاف ،وما يضعهم في مكان واحد هو لقاء الصدفة ، إذ ينتمون إلى مفهوم حضارى عام مشترك . ولكنهم سرعان ما يفترقون بناء على هذا اللقاء نفسه ، لأن الرؤيا الحديثة التي يجتمعون عندها ، هي ذروة التفرد والتوحد والذاتية ، من ناحية الكينونة الشعرية ، بينما هي قمة الشمول الإنساني من حيث ماهيتها . ولعل هذا التزاوج الذي يبلغ درجة الالتحام بين الخاص والعام في هذا الشعر ، هو المظهر الأول للرؤيا الشعرية الحديثة . ولعلها أيضاً نهاية الازدواجية الحقيقية بين الشعر والحياة . ولعلها ثالثاً مصدر المسافة الشاسعة بين هذا الشعر والقراء العرب ، لأن القراء يعيشون بين أسوار تجاوزها هؤلاء الشعراء ،

فلم ير القراء سوى الضباب وانعدام الرؤية لا غموضها . . إن أبناء هذا التيار يقودون حركة اليسار المتطرف فى نطاق جبهة الشعر الحديث ، إنهم يسار على اليسار إن جاز التعبير . وهم بذلك — ولا مجال للعجب — يلتقون مع أقصى اليمين فى الإنسلاخ عن حضارتنا ككل ، ويلتقون مع اليسار الفكرى فى الشمول وعمق النظرة . ولكنهم سرعان ما يتجاوزون السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، لأنهم يتخطون الرؤية الفكرية للواقع والفن ، إلى آفاق الرؤيا الحديثة فى الشعر ، آفاقها التى لا تحد . إنهم يتناقضون مع شكلية السلفيين ومضمونية الاشتراكيين معاً ، لأنهم يرفضون هذا التصور للعمل الشعرى ، كشكل ومضمون ، ويتقدمون إلينا بتصور جديد ، هو الرؤيا القريبة من نبوءة العراف . هذا التيار من الشعراء منفى فى وطنه ، ضائع فى مجتمعه ، غريب فى عالمه ، ولكنه لا يميل إلى تسطيح التجربة الإنسانية بتقسيمها إلى خير وشر كما يحاول الرومانسيون فى تبسيطهم المبتذل . ولهذا فإن إحساسهم بالغربة والنفى ليس إحساساً رومانسيًّا قريباً من « الطرطشة العاطفية » (حسب تعبير الدكتور مندور) ، وإنما هو إحساس كونى مصيرى بالغ الرهافة والعمق . وهو شعور لم يتولد عن العتمة التى يتوه الرومانسى فى ظلامها ، ولكنه نتاج الوضوح الكامل ، مصدر الرعب الحقيقى . هذا التيار ، فى كلمة ، هو احتجاج مذعور على حضارتنا ، وليس معايشة لها .

أما التيار الرابع والأخير ، فهو القائد الثورى للحركة الحديثة فى تجديد الشعر ، لأنه معايشة حارة وعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التى نجتازها . إنه تيار لا يعايش أحد الجوانب — كالقوميين والاشتراكيين — دون بقية الجوانب ، وهو لا يتخذ مبادرة رد الفعل فيتسلق الأسوار ويهرب رافضاً هذه الحضارة بكل ما فيها . إنه يختار الطريق الصعب ، فيرفض الحلول الجزئية التى تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والفن ، كما يرفض التجاوز والتخطى إلى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة فى الغرب ، وإنما هو يختار « معاناة » حضارتنا فى مختلف جوانبها السالبة والموجبة ، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب . ويتبنى فى صراحة مذهلة كل ما هو موجب . ويتحمل أعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث ، يحفظ لها « الوحدة » — لا التوازن — كما يحقق لأطرافها شروط الصراع الحر .

إن هؤلاء الثوريين يحاربون أقصى اليمين وأقصى اليسار بغير تملق ولا تسليم ، لأنهم يؤمنون حتى النخاع أن الشعر العربي الحديث هو « رسالتهم » الأولى إن لم تكن الوحيدة ، هو سلاحهم في معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ . لذلك يستوعبون كافة العناصر الحضارية الصانعة لمأساة التخلف في بلادنا من التراث إلى اللحظة المعاصرة ، الخصب والعقيم ، ثم يعايشونها — ولا أقول يصوغونها — في حرارة التجاوب والانفعال والتجربة ، في كافة مستويات المعرفة والحدس ، فكرياً ونفسياً وجمالياً . ثم يعانون مرارة الخلق الأول ، للتجربة الشعرية الأصيلة والحديثة معاً .

هذا التيار الثوري يقوده جناحان يلخصان بأمانة وصدق الازدواج الكامن في حضارتنا : الجناح الأول هو الشعر الذي كتبه في أواخر حياته بدر شاكر السياب ، وما يزال يكتبه خليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر ، على اختلاف مستويات الموهبة والثقافة والتجربة . والجناح الثاني يقوده شعراء العامية المصرية في القاهرة ، وشعراء العامية اللبنانية في بيروت . والجناحان كلاهما تجسيد دقيق لمختلف مراحل التطور الشعري الحديث ، من الرؤية الفكرية للواقع والفن في إطارها القومي والاشتراكي ، إلى الرؤيا الجديدة في الشعر باتجاهيه العربي والعامي الشعبي . إن هذا الشعر ، وحده ، هو الأمل في شعر عربي حديث يتساوق عن جدارة مع الحركة الشعرية الحديثة في العالم المتقدم . لأنه ، أولا ، ينطلق من حضارتنا ، وبالتالي فهو شعر أصيل مهما اختلف مع التراث أو المطلق أو الشكل أو الرؤية الفكرية . وثانياً ، لأنه ينطلق من حضارتنا « ككل » ، يتمثل كافة عناصرها في مختلف مستوياتها ، لا يغتصب إحدى جزئياتها ولا يغتال أحد جوانبها ولا يبالغ في تضخيم أحد محاورها. ولأنه ، ثالثاً ، ينفض غبار العقد التاريخية ومركبات النقص ، فيتناول الظاهرة الشعرية في حركتها وتفاعلها مع بقية الظواهر الشعرية في العالم .

بقي أن نعرف كيف يدور الصراع بين هذه التيارات المتباينة التي لم تجمعها في دائرة واحدة سوى الحاجة التاريخية .

الفصل الثانى

صراع المتناقضات فى صفوف الشعر الحديث

الجبهة بلغة السياسيين هى حلف طبقى منظم تحكم حركته وتوجهها علاقات القوى الاجتماعية المتحالفة . وذلك بميزان بالغ الحساسية هو الجماهير . فهى التى تستقطب بوحى من مصالحها الحقيقية ، القوى القادرة على القيادة . وقد يحتد الاستقطاب فتنفصل بعض هذه القوى لتتولى القيادة منفردة ، ولحسابها وحدها . فالعوامل التى تجمع الأطراف المتصارعة، تقابلها عوامل مناقضة لها تعمل على التفريق بينها . وفى النهاية إذا كان التكتيك المرحلى يعمل على التجميع ، فربما يؤدى التخطيط الاستراتيجى على التفريق والصراع العلنى :

لن نستطيع بطبيعة الحال تطبيق قاعدة سياسية على نشاط إنسانى مختلف كالشعر . ولكننا بوحى منها نقول ، إن عوامل التجمع بين أطراف حركة الشعر الحديث، كانت منذ خمسة عشر عاماً، على درجة ما من القوة تكفل قيام جبهة مشتركة . كانت عوامل التجمع على درجة من القوة، لأن الحركة الشعرية الجديدة كانت ما تزال تخطو أولى خطواتها بكل ما تشتمل عليه من عناصر الضعف، لم تكن أصداء محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى قد خفتت بعد ، بل لم تكن «الشوقيات» قد تنحت نهائياً عن مكان الصدارة من ركب الشعر العربى المعاصر .

وبالرغم من البشائر الأولى التى حملت لواءها ترجمة على أحمد باكثير لمسرحية شكسبير «روميو وجولييت» فى إطار الشكل الشعرى المرسل ، وترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية «ماكبث» فى نفس الإطار الوزنى ، إلا أننى لا أميل فى صياغة هذا البحث إلى الاتجاه التاريخى الذى يرصد الظواهر حسب ترتيبها الزمنى بقدر ما أميل إلى الاتجاه الموضوعى الذى يلتقط من الظواهر أكثرها تجسيداً للقضية التى نحن بصددها الآن ، وهى كيف تم الصراع بين تيارات الشعر الحديث ، وكيف تمت الوحدة بينها ، ثم كيف سقطت قلاع هذه الوحدة ؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، ينبغى أن ننسى مؤقتاً، الإرهاصات الشكلية للشعر

الحديث لأن قيمتها التاريخية لا تثبت بصورة آلية قيمتها الفنية الواقعية ، فنحن لا ندرى إلى أى مدى كان لهذه «الجذور» فضل إمداد التجارب الجديدة بعناصر الحياة . وإنما ندرى أن ثمة مفاتيح فى حوزتنا،نستطيع بواسطتها أن نكتشف علامات الطريق إلى جبهة الشعر الحديث . فليس ما يهمنا الآن هو كيفيه ظهور الشعر الحديث ، بقدر ما يعنينا على أى نحو ظهرت تياراته العديدة ، واتخذت لنفسها أشكالا موحدة للصراع فيما بينها،هى ما ندعوه بالجبهة أو الحركة التجديدية الحديثة فى الشعر العربى .

ولعل أولى هذه العلامات التى تقودنا إلى مناخ شعرنا الحديث ، هى مقدمة ديوان « بلوتلاند » ومجموعة التجارب الشعرية التى ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧ وإن كانت التواريخ المثبتة فى نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه التجارب الشعرية تقع فى حياة لويس عوض إبان الفترة التى قضاها فى كيمبردج بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠ . أى أنها تسبق كافة الإرهاصات والبدايات التى يشار إليها أكاديمياً بأنها الأصول الباكرة لحركة الشعر العربى الحديث . ولا تنبع أهمية بلوتلاند من ثورته الخارقة على القديم الذى مات ، ولم تعد الثورة عليه من البطولة فى شىء ، وإنما تنبع هذه الأهمية من أنه أعطى الشاعر العربى لأول مرة حقه فى التجريب بمعناه الواسع . فلقد كان من المفهوم أن للشاعر كل الحق فى « التجديد » فاحتفل التراث العربى بالكثير من المجددين الذين غيروا كثيراً أو قليلا فى موضوعات الشعر وأغراضه وصوره ومعانيه وأشكاله ، كل حسب قدرته على « الاجتهاد » وحسب سعة الصدر أو ضيقها التى يتميز بها العصر والبيئة . إلا أن الاجتهاد والتجديد فى الشعر العربى لم يخرجا به على طول تاريخه ، عن مجموعة ثابتة من الأصول التراثية ، سواء منها التى تبلورت فى قواعد نظرية عند عالم كالخليل ، أو تلك التى تبلورت فى نماذج بعينها للقمم الشعرية فى تراثنا العربى . وبالرغم من المحاولات الرائدة فى طريق الاجتهاد والتجديد لأمثال أبى نواس وأبى تمام،فان العمود الخليلى لم يتلق هزته الأولى إلا فى الأندلس . ولقد آلت هذه الهزة إلى السكونية والثبات فيما بعد ، إلا أنها تركت دلالة خطيرة لا سبيل إلى تجاهلها أو إنكارها . تلك هى دلالة اللقاء بالحضارة الغربية فى أرفع مستوياتها ، وأعنى به الفن . فقد كان اللقاء الحضارى العميق بين التراث العربى والشعر

الأوربي ، هو الأب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي أصابت العمود الخليلي بجراح ، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل . ذلك أن الأندلسيين قد كسروا حقاً عمود الشعر في كثير من الأحيان ، ولكنهم لم يتمكنوا قط من كسر عمود اللغة . وهذه هي النتيجة الأولى التي حصل عليها لويس عوض من دراسته للتجربة الأندلسية مع الشعر العربي ، وهذه أيضاً ، هي أولى التجارب التي تبناها في كتابته للشعر بالعامية المصرية . لقد لاحظ في نفس الفترة أثناء دراسته لمبادئ اللغة الإيطالية أن المسافة بين اللاتينية والإيطالية في الحصيلة اللفظية وقواعد النحو والصرف أقل بكثير من المسافة بين اللغة العربية والعامية المصرية . وحينئذ تساءل لماذا يترك المصريون عاميتهم بين جدران التراث الشعبي أو على ألسنة قلة نادرة من الشعراء الموهوبين كبيرم التونسي ؟ ولكن علامة الاستفهام ما لبثت أن ذابت في زحمة حياته العلمية بالجامعة فلم يترك لنا سوى بضع قصائد بديوانه « بلوتلاند » ، وكتاب صغير يؤرخ لرحلته في أوربا هو « مذكرات طالب بعثة » لم يتح له النشر إلا في تشرين الثاني « نوفمبر » ١٩٦٥ . ولا تعنينا « مذكرات طالب بعثة » إلا في أن كاتبها كان يمتلك ناصية العامية المصرية نثراً ، كما سبق له أن امتلكها شعراً. أما مجموعة قصائده التي كتبها في بلوتلاند بالعامية ، فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر ما في الوزن والقافية والروي ، ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئاً من هذا العروض . وهو في التزامه وتمرده أكد شيئاً هاماً ، هو أن العامية قادرة على تبني « شعر الخاصة » ، قادرة على « التجريب » ، قادرة على استيعاب أعمق هموم العصر والجيل . وهذا هو الفرق بين محاولات بلوتلاند وبين العامية الجارية على الرباب ، أو على لسان شاعر عظيم كبيرم التونسي . وهذا هو الفرق أيضاً ، بين محاولات لويس عوض وبين موشحات الأندلسيين ورباعياتهم وأراجيزهم ومخمساتهم . هذا الفرق وذاك ، يمكن صياغتهما في عبارة واحدة هي « الرؤيا الحديثة » للشعر والعالم ، التي جاء بها لويس عوض من أعماق أرض مصر ومن وراء البحار معاً ، وفي وقت واحد . لقد كانت التجربة الأندلسية بمثابة « المثير الأولي » الذي نبه لويس عوض إلى إمكانية القيام بهذا الدور التاريخي ، فالحضارة الغربية تستطيع أن تمدنا بعناصر الرؤيا الحديثة ، بشرط أن نقف على

أرضنا . نتزود بأعمق ما فى هذه الأرض من شرايين الحضارة الغائرة فى وجداننا الروحى . هكذا حملت تجارب بلوتلاند إلينا بذور شعر حديث عماده العامية ، فكسرت بذلك عمود الخليل وعمود اللغة جميعاً .

وكانت التجربة الثانية الرائدة فى بلوتلاند هى رفض المبدأ القائل بقيم نهائية فى الشعر . لم يصدق لويس عوض أن العمود الخليلى هو الجامع المانع لموسيقى الوجود ، فحاول استيلاد أوزان جديدة من بحور الشعر الإنجليزى ، كما حاول ابتكار أوزان جديدة لم تكن مدونة من قبل . كان لويس عوض بذلك يغرس المفهوم المضاد للمطلق الموسيقى فى الشعر ، كامتداد لمفهومه المضاد للمطلق فى التراث ، وكمصدر فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق فى الشكل . لم يرفض لويس عوض التراث العربى رفضاً نهائياً ، ولكنه رفض أن يكون هذا التراث سيداً من القبر على الأحياء . لم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائد بلوتلاند ، ولكنه رفض اللغة المحنطة المعصومة فى المعاجم أو أدمغة الفقهاء ، فتتبع صراع الشعراء الأوربيين مع اللغة « ومنهم نفر عظيم قد جعل الألفاظ تقف على رؤوسها » . وحاول فى احدى قصائده — مع اللغة العربية — هذه المغامرة . ولم يرفض أشكال التراث وموسيقاه فكتب بها معظم قصائد بلوتلاند ، والتزم بالخليل التزاماً صارماً . ولكنه لم يرفض أن يضيف إلى التراث شعراً قصصياً شبيهاً بشعر ولتر سكوت بعيداً عما سمعه فى الجامعة من أن عمر بن أبى ربيعة عالج القصة بالشعر أو أن العقاد فعل ذلك فى قصيدته « ترجمة شيطان » ، فإن الشعر الغنائى هو الخامة الأساسية فى هذه الأعمال ، وليست القصة ذات الأصول والقواعد الراسخة فى الشعر والنثر . أضاف أيضاً ذلك اللون من الشعر القصصى المسمى عند الأوربيين بالبالاد . ولكن أخطر ما أضافه هو تلك الخاصية التى يسمونها بالفرنسية Enjambement ومعناها الحرفى « الجريان » ومعناها الشعرى تسلسل المعنى فى أكثر من بيت ، وهى خاصية لا وجود لها فى الشعر العربى الذى توارث الشعراء فيه وحدة البيت * ، وأضاف تجربة

---

* فى التراث العربى ظاهرة مشابهة تدعى « التضمين » « والمضمن من الشعر : ما ضمنته بيتاً ، وقيل ما لم تتم معانى قوافيه إلا بالبيت الذى يليه » كما جاء فى (لسان العرب — المجلد ١٣ — دار صادر وبيروت — لبنان — ص ٢٥٨) وهى ظاهرة شكلية تختلف عن خاصية « الجريان » فى الشعر الأوربى من حيث إن « تسلسل المعنى فى أكثر من بيت » يفقد معناه فى « التضمين » لاقتصاره على حركة القافية . وقد اختلف

فى الشعر المنشور أقرب ما تكون إلى قصائد النثر الحديثة منها إلى الشعر المنثور الذى عرفته العربية طويلا عند جبران وغيره . لهذا يعترف بأنه لم يتأثر فى هذه التجربة بوالت ويتمان مبدع الشعر المنثور ، وإنما شواهد الحال تدل على تأثره بإليوت . وبالرغم من التحرر من كل وزن منتظم فموسيقى القصيدتين اللتين كتبهما شعراً منثوراً أدق وأعمق من الموسيقى الراتبة فى « بلوتلاند » . ولعل فهما من الشعر — يقول لويس — بقدر ما فى بقية الديوان . وإن كان السبيل الوحيد إلى فهمهما هو الأذن المدربة على سماع شوبان وعجلات القطار الغليظة ، فتربط ما بين أنغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . كما أن فهم هاتين القصيدتين يحتاج إلى علم بالأساطير الأوربية وتفقه فى الثقافات الغربية « ولن يحس بها إنسان يفهم الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى » . ويختم هذا المنافست التاريخى بقوله :

= النقاد والنحاة العرب فى قيمة التضمين ، فمنهم من استطاب وجوده فى الشعر كالأخفش ، مدللين على أنه من الممكن أن نجد بيتين عند العرب يجريان مجرى الجملة الواحدة ، كقول الربيع بن ضبع الفزارى :

أصبحت لا أحمل السلاح ، ولا   أملك رأس البعير ، إن نفرا
والذئب أخشاه ، إن مررت به   وحدى ، وأخشى الرياح والمطرا

ف « تجانس الجملتين فى التركيب » و « حكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجريا مجرى العقدة الواحدة » هما الضابط الذى يحكم حركة البيتين ؛ وهما ضابط شكلى صرف . لذلك كان من بين النقاد والنحاة العرب من يرفض التضمين رفضاً قاطعاً . ومن هؤلاء أبو الحسن وغيره ممن قالوا « إن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه » ، « فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثانى واتصل به اتصالا شديداً كان أقبح ما لم يحتج الأول فيه إلى الثانى هذه الحاجة ، قال : فن أشد التضمين قول الشاعر روى عن قطرب وغيره :

وليس المال ، فاعلمه ، بمال
من الأقوام إلا للذى
يريد به العلاء ويمتهنه
لأقرب أقربيه ، وللقصى

فضمن بالموصول والصلة على شدة اتصال كل واحد منهما بصاحبه ، وقال النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صادقات
أتيتهم بود الصدر منى

وهذا دون الأول لأنه ليس اتصال المخبر عنه بخبره فى شدة اتصال الموصول بصلته » (نفس المرجع — ص ٢٥٩) .

« ولا أمل للويس عوض إلا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشئ مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا ألوان الحياة وألحانها » .

لم يكن لويس عوض أول من كتب الشعر بالعامية ، فقد سبقه الشاعر الشعبي المجهول بمئات السنين. ولم يكن أول من استخدم اللغة على نحو غير مطروق، ولم يكن أول من استلهم القصة فى الشعر ، ولم يكن أول من نادى بالوحدة الدينامية فى القصيدة . . إلى بقية هذه القائمة التى سجلتها فيما سبق تحت عبارة « وأضاف » فليس هناك من تناقض بين أن لايكون لويس عوض هو الطارق الأول لهذه الجزئية أو تلك . وبين أن يكون هو الرائد الأول للرؤيا الحديثة التى جمعت هذه الأشلاء الممزقة على طول تاريخ الشعر العربى فى وحدة واحدة ، تعيد النظر فى كل جزئية على حدة فتعطيها مضموناً فنيًّا جديداً ، ثم تجمع الجزئيات المبعثرة فى بناء مركب يصوغ الرؤيا الحديثة للعالم على نحو غاية فى التعقيد ، كما يصوغ الرؤيا الحديثة للشعر على نحو غاية فى التجريب . لهذا قلت إن أهمية بلوتلاند لا تنبع من أنه حاول الاجتهاد أو التجديد فى نطاق الشعر العربى الموروث، وإنما هو استمد من التجربة الأندلسية — رغم فشلها — روحاً جديدة هى روح « الثورة » لا التمرد ، وروح التجريب لا التجديد ، وروح الانتقال بشعرنا إلى مرحلة كيفية جديدة ، وروح التفاعل الحر بين مستوانا الحضارى المتخلف وذروة الحضارة الإنسانية فى الغرب ، وروح الخلق لا الاجتهاد ، روح العصر .

ليست أهمية بلوتلاند ذات طابع تاريخى ، ولكنها ذات طابع موضوعى . فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى العلمى الأكاديمى للمقدمة ، لا تقدم أمثلة على درجة عالية من النضج والعمق . ولكنها من حيث الفعالية الإيجابية المثمرة ، انعطفت بتاريخنا الشعرى منعطفاً جديداً للغاية، وفتحت باباً سرعان مادخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يجددون لنا « ألوان الحياة وألحانها » كما أراد لويس عوض ، وأرادت من قبله طبيعة المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها منذ حوالى عشرين عاماً . دخل الشعراء العرب من العراق ومصر ولبنان وسوريا والسودان من أبواب الفتح الثورى الجديد ، يحملون على أكتافهم تراثات مشتركة ومتباينة فى آن . منهم من فجر الحس القوى نبع الثورة فى وجدانه

الشعرى ، ومنهم من فجر الحس الاجتماعى هذا النبع ، ومنهم من فجر الحس اللغوى أعماق نفسه، ومنهم من فجرت الحضارة الأوربية الكامن فى هذه الأعماق ، فاجتمعت لأول مرة وبغير تنظيم أول جبهة للشعر الحديث .

ولم يكن ذلك التصنيف التقريبى الذى حاولنا به أن نميز بين تيارات شعرنا الحديث ، قد عرف طريقه إلى الوجود الواقعى بعد . لأنه خلال الأعوام الخمسة السابقة على ثوة ١٩٥٢ فى مصر كان الشعر « الحر » أو « الجديد » أو « المنطلق » يجتاز أولى عتبات نموه بين أحضان الحس القومى والاجتماعى والإنسانى العام ، والتى تعتمد فى أغلبها على وحدة التفعيلة أساساً وزنياً بديلا للعمود الخليلى بقافيته ورويه . كان هذا هو الحد الأدنى للاتفاق — اتفاقاً غير مكتوب — بين رواد المنعطف الجديد فى الشعر العربى ، بين نازك والسياب والبياتى وعبد الصبور وغيرهم ممن أتاحت لهم ظروف النشر تسجيل أولويتهم أوممن لم تتح لهم هذه الفرصة . فالأولوية التى تعد بالشهور والسنوات القليلة ، لاتنال اعتباراً كبيراً فى التقييم الموضوعى . لقد بدأ الجميع ثواراً يحملون فى تكوينهم بذور اتجاهاتهم التى تبلورت فيما بعد . إلا أن ثورتهم الجماعية ، ومن مختلف أقطار المنطقة ، كانت تعبيراً أصيلا عن « الحاجة الملحة » التى تدفع الإنسان فى بلادنا إلى اكتشاف رؤيا جديدة تحل مكان الرؤية القديمة التى دهمها الظلام الكثيف من شظايا الحربين العالميتين ، وحرب فلسطين ، وخيانات الرجعية المحلية وطغيان الاستعمار الأجنبى .

ولقد كان ظهور مجلة « الآداب » * البيروتية فى كانون الثانى (يناير) ١٩٥٣ بمثابة أول « تجمع » ثورى للأدب الجديد . وبعد أن كان الشعر « الحر » يتعثر على أعتاب الصحف التى تملأ به حيزاً بدلا من الفراغ ،أو بين جدران الندوات الخاصة فى بيوت الشعراء ومحبى الشعر ، أو بين دفتى كتاب خجول لا يعرف طريقه إلى الجمهور الواسع . . صدرت «الآداب» تحمل لواء الدعوة القومية فى الفكر العربى، والدعوة الاجتماعية فى الأدب ، والدعوة التحررية فى الشعر . لذلك التف حولها

* يهم الباحث هنا أن يؤكد على أهمية الدور الذى قامت به مجلة « الأديب » اللبنانية فى معركة الشعر العربى ضد الجمود ، فقد كانت محاولات صاحبها « ألبير أديب » وزملائه فى الشعر الرمزى المنثور من الإرهاصات التى مهدت الأرض العربية لظهور الشعر الحديث .

المفكرون الثوريون والأدباء المجددون من جميع أنحاء الوطن العربي ، خاصة وأن الثورة المصرية فى سنة ١٩٥٢ كانت إعلاناً حاسماً عن بداية مرحلة جديدة فى تاريخ النضال العربى يتسم بالإيجابية فى التعرف على أصحاب المصلحة الحقيقية فى الثورة . وجاءت «الآداب» اللبنانية على أثر توقف «الرسالة» و «الثقافة» المصريتين ، إيذاناً صريحاً بأن الفكر والأدب العربيين يقفان فى صف واحد مع المرحلة الثورية الجديدة . وقد كانت «الآداب» بالنسبة للشعر «الجديد» ذات دلالة خاصة ، فلأول مرة يعثر على منبره الخاص ، وتنظيمه العلنى . . فيخرج من السراديب السرية «تحت الأرض» إلى الهواء الطلق فى إطار يحمى تجربته الجديدة من التبدد والضياع . لا يعنى ذلك أن «الآداب» تعصبت «للشكل» الجديد ، فقد فتحت معظم صفحاتها للأشكال الأخرى ، الرومانسية والكلاسيكية . ولكنها أصرت من ناحية «المضمون» على أن تستوعب هذه الأشكال هموم الثورة الجديدة . وخلال ثلاث سنوات من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كانت «الآداب» قد نشرت المحاور الرئيسية لتجربة التجديد فى الشعر العربى ، جنباً إلى جنب ، مع «القديم» فى هذا الشعر .

وفى كانون الثانى (يناير) ١٩٥٥ أصدرت «الآداب» عدداً خاصاً «بالشعر الحديث» هو أول أشكال الجبهة التى نحن بصدد بحثها الآن . فقد استطاعت التجربة الحديثة خلال ثمانى سنوات منذ عام ١٩٤٧ أن تصل إلى درجة من النضج والأصالة فتفرعت عن جذور الشجرة الأولى ، فروع عديدة أجملناها فى تصنيفنا التقريبى بالفصل السابق . وباستثناء شعر العامية الذى لم يكن قد ازدهر فى إطار التجربة الحديثة ، وباستثناء «قصيدة النثر» ، فإن هذا العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة «الآداب» يعد الصورة الريادية الأولى لجبهة الشعر الحديث . لقد ظهر بالعدد أربع وعشرون قصيدة منها الكلاسيكى المتقدم ، والرومانسى ، والجديد المتحرر . وقرأنا جنباً إلى جنب أسماء الجواهرى ونازك والسياب وعبد الصبور وبدوى الجبل ونزار وفدوى طوقان والقط والحيدرى ويوسف الخطيب والفيتورى والحومانى ورئيف خورى وكاظم جواد وبديع حقى وجوزيف نجيم وغيرهم من أبناء الصياغة العمودية الصارمة ، أو القافية المتساوقة ، أو التفعيلة الواحدة . وكان شيئاً

واضحاً أن الدئرة التى تضم هؤلاء وأولئك هى دائرة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» سواء كانت هذه الرؤية هى القومية العربية أو الاشتراكية العلمية . كما أنه بات واضحاً كذلك ، أن أوزان التفعيلة الواحدة هى التى تجمع بين غالبية شعراء «الطليعة» الثورية الجديدة . سواء جاءت هذه التفعيلة فى توافق مع الأشطر المتساوية والإطار الأسطورى كما فى قصيدة «رؤيا فوكاى» للسياب ، أو فى إطار الأقصوصة الشعرية كما فى قصيدة «اللقاء» لفدوى طوقان ، أو فى إطار خاصية الجريان أو الانسياب المرسل بين الأبيات كما فى قصيدة «الناس فى بلادى» لصلاح عبد الصبور .

لقد عثر ثائر بلوتلاند أخيراً، لا على شاعر واحد موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويغير من ألوان حياتنا وألحانها، بل على شعراء عديدين يتأثرون بجانب دون آخر أو بجزئية دون النظرة الشاملة ، ولكنهم جميعاً يدخلون مرحلة «التجريب» التى تنعطف بالشعر العربى نحو اتجاه جديد يختلف كلياً وجزئياً عن مختلف حركات التجديد والاجتهاد السابقة على طول تاريخه. حقاً إن غياب «النظرة الشاملة» التى استهدفها صاحب بلوتلاند من جماع تجاربه مع العامية والأقاصيص الشعرية والانسياب الداخلى بين بداية القصيدة ونهايتها ، قد أثر بصورة أو بأخرى على «نشأة» الاتجاهات الجديده فى شعرنا الحديث. فإن لويس عوض لم يقصد بكل تجربة من تجاربه أن تكون أماً لتيار منفصل عن بقية التجارب المكونة للديوان. إن هذه التجارب «ككل» تقدم مفهوماً جديداً للشعر هو ما أدعوه «بالرؤيا الحديثة» فليست العامية فى ذاتها أو الأقصوصة الشعرية أو الدراما أو وحدة القصيدة الدينامية ، كل منها على انفراد ، هى الغاية التى استهدفها مؤلف بلوتلاند . وإنما هو قصد الانتقال بشعرنا عبر مرحلة من «التجريب» إلى مستوى كيفى جديد هو «الرؤيا» . أما الذى حدث بالفعل ، فهو انبهار فريق من الشعراء الجدد بإحدى الزوايا دون غيرها فى بلوتلاند . بعضهم اقتصر على اتخاذ العامية «لغة» للشعر ، فأجهض بذلك مفهوم بلوتلاند للشعر الحديث . لقد راق هذا البعض أن تكون العامية «لغة الشعب» وبما أنهم شعراء الشعب ، شعراء الاشتراكية ، فإنهم «يكتفون» بهذا الجانب دون بقية الجوانب. أو يقول البعض الآخر إن العامية

هى لغة القومية المحلية ، وبما أننا شعراء « مصريون » أولا – على سبيل المثال – فنحن نرحب بالعامية المصرية لغة للشعر المصرى دون غيرها من العناصر التى اقترحها وجربها لويس عوض . وكانت النتيجة أن تفرع عن بلوتلاند ما لا يمت إلى المصدر الأصلى بصلة، بل قد يسىء إلى هذا المصدر ويغتال رسالته . فهؤلاء وأولئك قد أخذوا من بلوتلاند ما يناسبهم ويرضى فروضهم المسبقة، ولم يدخلوا قط مغامرة التجريب التى قد تهز فروضهم وتبنى لهم عالماً جديداً . لقد كانوا حاجة إلى من « يبرر» لهم الطريق الذى ساروا فيه ، لا إلى من يكتشف لهم طريقاً جديداً . وقد كشفت محاولاتهم طبيعتهم الشكلية المتخلفة حين اقتصروا على العامية كمصطلح شعرى فتورمت أعمالهم من ناحية بنظرة وحيدة الجانب، ومن ناحية أخرى جرهم استخدام العامية « كلغة » فحسب إلى تقديس الجانب الشكلى فى اللغة تقديساً كلاسيكياً . أما الحصيلة النهائية فكان توقفهم عند حدود « الرؤية الفكرية للواقع والفن » ، والمسافة الشاسعة التى تفصلهم عن تخوم « الرؤيا » الحديثة للشعر والعالم التى لاترى فى العامية مجرد لغة ، والتى لا ترى فى اللغة عنصراً وحيداً فى عملية الخلق الشعرى . وكانت هذه الرؤية الفكرية للواقع والفن هى الأم الشرعية للتيارين اللذين تبلورا فيا دعوته بالسلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، ذلك أن المرحلة الثورية التى عايشتها محاولاتهم لم تخرج على قوانين « المرحلية » بنهايتها شبه الحتمية فى أحضان المحافظة ، بل لم يكن ثمة داع على الإطلاق لقيام جبهة مشتركة ، إلا لأن أواصر العلاقة بينهما – الرؤية الفكرية – أقوى مؤقتاً من عوامل الفرقة . خاصة وأن اليمين الرجعى فى الحقل الشعرى كان يتولى السلطة الشرعية فى المستوى الرسمى ، والسلطة الجماهيرية بحكم الأمر الواقع . وبما أنه لم يكن هناك « يسار متطرف » فى مجال « التجريب » الشعرى ، فإن قيام الجبهة على هذا النحو كان خطوة متقدمة على نحو من الأنحاء. ذلك أنها لا تستهدف فى مرحلتها تلك إلا تدعيم موقفها الثورى ، وتصفية اليمين المحافظ من مواقعه الجماهيرية كحد أدنى . أما المواقع الرسمية فلم يفكر فى إزالتها أحد لأنها ترتبط مصيرياً فى بعض الظروف بالنظام السياسى للمجتمع .

هذا التحليل يوضح لنا أهمية التصدير الذى جاء بالعدد الخاص بالشعر

الحديث من مجلة « الآداب » عام ١٩٥٥ فقد آثرت أسرة التحرير إلى جانب الأربع والعشرين قضيدة المتباينة الاتجاهات الفنية والفكرية ، أن تضع أمامنا إجابة اثنى عشر ناقداً ومفكراً وشاعراً عربيًّا على ما هو « مستقبل الشعر الحديث ؟ » وقد جاءت هذه الإجابة النقدية أو الفكرية مكملة للإجابة الشعرية فى تعدد اتجاهاتها وتباين تياراتها . أكد رئيف خورى وصلاح عبد الصبور وزكريا تامر والحجاوى على محلية الشعر فى الإطار العربى العام بالتزاوج مع العاميات الشائعة فى المنطقة ، والخروج على الانغلاق الموسيقى فى النظام البيتى المقفل ، وانتهاج الأشكال الحديثة فى الشعر الغربى كالقصة الشعرية والدراما ، والاتصال الحضارى بأرفع القيم الفكرية المعاصرة التى تحقق تقدماً ما فى كيان الإنسان العربى ووجدانه . وذهب أحمد زكى أبو شادى وجبرا إبراهيم جبرا إلى أن غنائية الشعر العربى الأصيلة ستدفعه إلى الاحتفاظ بميزان موسيقى ما ، ولكن مع التمرد النسبى على قيود القافية الموحدة . وبينما أصر عدنان الراوى وخالد الشواف وجورج صيدح على أن المحاولات الجديدة من شأنها اغتيال المضمون للشكل ، فإن سلامة موسى ورجاء النقاش أصرا على أن المضمون الجديد هو الأمل فى إنقاذ الشعر العربى من الجمود ، وهو الذى سيفرض قيماً جديدة فى الفكر والحياة ، هو « المخلص » الحضارى العظيم من عصور الانحطاط ، أما بديع حقى وجوزيف نجيم فقد رفعا راية الشعار التقليدى الشائع « المستقبل بيد الله » .

وبالرغم من أن مجلة « الآداب » منذ نشأتها تحمل لواء الدعوة القومية فى الفكر العربى ، فإن ميزان القوى السياسية عام ١٩٥٥ كان يميل ناحية اليسار الاشتراكى العلمى بصورة ملحوظة . وانعكس ذلك على صفحات مجلة توجهها الأهداف السياسية المباشرة ، بأن كان المقال الرئيسى فى ذلك العدد الخاص ، للناقد الاشتراكى محمود العالم حول « الشعر المصرى الحديث » . وهو فى اعتقادى الجزء الثالث من تخطيط المجلة بعد الإنتاج الشعرى أولا ، والحركة النقدية المرافقة له ثانياً ، ثم ذلك المنافست التاريخى الذى اتخذ فيه العالم من الشعر المصرى خامة للبحث ، ولكنه قصد أساساً إلى ترسيخ قواعد « الرومانسية الاشتراكية » وفق نظرية شاملة فى النقد الأدبى . وهذا هو الفرق بين دراسة محمود العالم وبقية الدراسات

فى نفس العدد حول الشعر السورى أو العراق . فالحق أن مقال العالم يصوغ منهجاً فى الرؤية النقدية للشعر أكثر مما يدرس واقع الشعر المصرى الحديث . ومن هنا تنبع أهميته التاريخية التالية لأهمية بلوتلاند ، لأن العالم فى صياغة هذا المنهج كان تعبيراً نقدياً أصيلا عن تيار شعرى زاحف باسم الاشتراكية ، ولأن العالم التزم بهذا المنهج طيلة حياته النقدية ، ولأن العالم بهذا المنهج قد أثر تأثيراً واضحاً فى مسار الحركة الشعرية الحديثة . ولو أن محمود أمين العالم كتب هذا المقال المطول خصيصاً لمجلة « الآداب » فى عددها الممتاز ، لما كان عليه أى غبار ، ولكن مسارعته بنشر المقال فى كتاب نقدى مشترك مع الدكتور عبد العظيم أنيس تحت عنوان « فى الثقافة المصرية » هو الذى يؤكد الأهمية التاريخية التى نضفيها على هذا المقال بغض النظر عن إدراجه للنشر فى ذلك العدد الخاص المنظم كجبهة فكرية للأدب الجديد ، سواء كان قومياً أو اشتراكياً . فنشر المقال فى «الآداب» هو تمثيل للفكرة الاشتراكية فى الأدب داخل إطار الجبهة ، ونشره بعد ذلك فى كتاب له طابعه المذهبى المحدد يجعل منه مانفست الاشتراكية الأدبية فى حقل الشعر.

ينطلق محمود العالم فى تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين : أولاهما أن الواقع السياسى للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية ، والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائى العفوى لذلك الصوت . والفرضية الثانية هى إن « الشكل الجديد » أو « وحدة التفعيلة » هى الفارس الذى طال غيابه ، وما إن أقبل حتى أنقذ شعرنا إنقاذاً أبدياً .

هناك إذن فرضية فكرية ، وأخرى فنية .. وكلاهما فيما أرى متلازمان ، مكملان لبعضهما البعض . الفرضية الأولى تقول إن شعرنا المصرى نشأ فى بدايته ركيكاً كمعارك العلماء ، مفككاً كاحتجاجات التجار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قوياً عارماً — أخيراً — كالحركة العرابية ، حزيناً بالغ الحزن كهذا المصير الذى انتهت إليه . ولقد عبر البارودى أصدق تعبير عن الطبقة الحاكمة الجديدة فى طريقها إلى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب . فالبارودى فى الحقيقة — يقول العالم — لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التى كانت تتحرك بها الثورة العرابية، وإنما عبر عن تلك الفئات العليا من

كبار الملاك والتجار والعلماء . وخلال المرحلة الطويلة منذ مفتتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ « غير ذات موضوع » تحقق للشعر المصرى — فى رأى العالم — ثلاثة تيارات : كان شوقى وحافظ ومحرم ونسيم ومطران المنابر الداعية لحزب الأمة . وقد تمسك شعراء هذا التيار الأول بالصياغة التقليدية ، إلا أنهم تمكنوا من تطوير قيمها فى حدود اللفظ والمعنى فحسب . وإن احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة ، مع استحداث تغييرات جانبية وإن لم تكن حاسمة . والتيار الثانى بقيادة شكرى والعقاد والمازنى ، وفيما بعد أبى شادى ، يمثلون الفئات الصغرى من الطبقة الوسطى ، وقد حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة التى تخصص فيها الأولون . وحاولوا التعبير عن همومهم الذاتية ، ولكن فى نسيج تحليلى أقرب إلى الصياغة التقليدية أوقعهم فى براثن الازدواجية بين الفكر والحس فى العمل الشعرى . وكان أبو شادى مرشحاً — عند محمود العالم — لأن يتولى عرش التعبير عن كفاح الشعب المصرى ١٩٤٦ لولا قنوطه الذى تغلب عليه بفراره من المعركة فى ذلك التاريخ نفسه . غير أنهما إن أقبلت معارك شعبنا الواحدة تلو الأخرى ، مع الاستعمار ، حتى انبثق مع دماء الشهداء تيار جديد فى الشعر المصرى يقوده مناضلون حقيقيون من أمثال كمال عبد الحليم وعبد الرحمن الشرقاوى . جمع هذا التيار بين التعبير التقليدى العام والتعبير الذاتى ، أى أنه كان بمثابة « المركب الجديد » من العنصر الإيجابى فى التيار الأول ، والعنصر الإيجابى فى التيار الثانى . وتبلورت القيم الشعرية لهـذا التيار فى نماذج صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وكمال نشأت وصف طويل من الشعراء المصريين . تبلورت هذه القيم فى بضع نقاط حددها العالم هكذا : التعبير بالصور تعبيراً بنائياً ، الجمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، زوال الازدواج بين الحس والفكر أو بين التعقل والشعور ، سعة الانتشار الجماهيرى ، الاشتراك الفعلى فى عمليات الكفاح الوطنى . هذه النقاط هى جماع الفرضية الثانية ، الفرضية الفنية . ويختتم العالم دراسته أو منهجه الجديد بقوله : « ليكن تناولى السابق مجرد فروض تمهيدية نجس بها واقعنا الشعرى الحديث » .

إن الفرضية الفكرية الأولى تقول بميكانيكية التفاعل بين الفن والواقع . فالشعر

عند أصحاب هذه الفرضية هو المندوب النشيط فى مجالس النواب وميادين القتال ، يعلن فى تكوينه شكلا ومضموناً حدة الأزمات والهزائم والانتصارات فور حدوثها حتى ليصبح سجلا تاريخياً أميناً . ولقد تسببت هذه الرؤية النقدية فى أن تتحول آلاف « القصائد » إلى مستوى المنشورات السياسية أو صحف الحائط . فبالرغم من بديهية العلاقة الوثيقة بين الفكر والواقع ، إلا أن المنطق الجدلى لا يتصور قيام هذه العلاقة بصورة ميكانيكية . أولا لأن الواقع ليس هو الواقع السياسى فحسب ، وليس هو الواقع الموضوعى فقط . الواقع حركة معقدة مركبة من ملايين العناصر والجزئيات ، بحيث أن اغتصاب أحد هذه العناصر بعزلها عن بقية الجزئيات المتشابكة يؤدى إلى اغتيال الواقع بمعناه الحى العميق . كذلك فإن تجاهل الواقع الذاتى لفردية الشاعر اغتيال لأحد جوانب الواقع العام المنعكس فى عملية الخلق الفنى .

هذا من ناحية «الواقع» ، أما من ناحية « الفن » فإن فرضية العالم تقوده إلى عكس مبتغاه ، فهو من حيث أراد أن يكون للشعر دوراً قيادياً فى حياة الناس، يقيم فرضيته أساساً على سلبية واضحة فى العمل الفنى تجعله مجرد « عاكس » للواقع الخارجى ، مجرد صدى للصوت كما قلت . وليس هذا المفهوم إلا واحداً من النتائج النظرية والتطبيقية للفرضية السابقة . فالشعر — والفن عموماً — ليس مجرد قابلة تستقبل الوليد القادم ، وإنما هو تراث تاريخى وفاعليته تتبادل التأثير والتأثر مع محصلات الفكر الإنسانى العام ، وقوام رؤى متفاعلة على الدوام مع بقية العوامل الصانعة للنشاط الإنسانى ككل . ولا يمكن لمثل هذا العنصر الإيجابى الفعال أن يكون مجرد « قالب » يصب فيه الواقع « مضموناً » ما . إن الفرضية الميكانيكية هى التى أدت فى خطها المستقيم إلى هذا التصور الآلى المبتسر لطبيعة العمل الفنى بتقسيمه إلى شكل ومضمون . وهنا بالتحديد يأتى دور « العلاقة بين الفن والواقع» فإذا كان هذا الواقع ليس هو الواقع السياسى فحسب ، وإذا كان الفن ليس أداة سلبية طيعة بين أنياب الواقع ، فإن العلاقة « الجدلية » بينهما هى التفاعل الحر بين المكونات التراثية لفن الشعر مثلا ، والاتجاهات المختلفة لهذا الفن فى بقية أنحاء العالم ، وطبيعة التكوين الذاتى المستقل لفردية الشاعر من حيث مؤهلاته الذهنية وخبراته الجمالية وقدراته النفسية وغير ذلك من خصائص يشارك

بها فى معركة الحضارة التى يتنسم تياراتها ومكوناتها وصراعاتها . ومن ثم لا يعود الشعر «صورة» للأصل بل هو جزء من الأصل لا يتجزأ ، ليس بوقاً هاتفاً للثورة ، ولكنه جزء متمم بالضرورة لملامحها العامة والتفصيلية على السواء . إن المنهج الجدلى يؤكد على أهمية التمييز بين العام والخاص فى حركة الظاهرة ، وعلى ضوء هذا المنهج تسقط الفرضية الميكانيكية التى لا تفرق بين «نوعية» الشعر كنشاط إنسانى مختلف كيفياً عن بقية النشاطات الأخرى بالرغم من تفاعله معها. وهذه هى قيمته الحقيقية، إنه ليس رد فعل، ليس انعكاساً ، وإنما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به . هو جزء من الثورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من «الانحطاط» الحضارى الشامل أيضاً ، جزء وليس صوتاً أو بوقاً ، ومن هنا مسئوليته وحريته معاً فلأنه «جزء من» نستطيع حضارياً أن نحاسبه ، أما إذا كان «انعكاساً ل» فبأى حق نحاسبه ؟ علينا حينذاك أن نحاسب الأصل لا الفرع . وما دام الأصل هو السياسة ،فليس لنا منطقياً أن نقيم دعائم «نقد الشعر» .

تلك هى الخاتمة الطبيعية للقول بميكانيكية العلاقة بين الفن والواقع . ومعنى ذلك أننا حين نقول بثورية الشعر لا ينبغى أن نطرح القانون الجدلى فى التمييز بين العام والخاص جانباً ، فنخلط بين ثورية ظاهرة لها نوعية مستقلة كالسياسة ، وثورية ظاهرة ذات نوعية لا تقل عنها استقلالا كالشعر . فإذا كانت الثورة السياسية تتبدى فى مجموعة من القوانين الضابطة لحركة المجتمع إلى أمام ، فإن الثورة الشعرية لها كيان آخر مختلف تضبط حركته مجموعة أخرى من قوانين الشعر المستلهمة من التراث والتجارب المعاصرة على حد سواء . لا شك مرة أخرى أن ثمة علاقة وإن تكن معقدة بين ثورات السياسة والمجتمع والاقتصاد والحضارة، وبين ثورات الفن . ولكنها بالقطع ليست علاقة آلية ومباشرة . فكما أن الدستور أو الاشتراكية أو الاستقلال انتصارات سياسية واجتماعية محض ، فإن هناك إنجازات شعرية محض ، تحقق للشعر ثورته الخاصة به ، المتفقة مع طبيعته الذاتية ، والمشاركة من منبرها الخاص ونوعيتها المستقلة فى التيار الثورى والحضارى العام . تماماً كثورة أحد العلوم الطبيعية فى المعمل ، قد يصل إلى اكتشاف جديد هو فى ذاته ثورة علمية ، وإن شارك فى نهاية المطاف فى ثورة الإنسان . ولكنه ليس انعكاساً

ورد فعل ، بل هو مشاركة الند للند . ربما كانت لغة العلم التى تختلف جوهرياً عن لغة الأدب هى التى تحميه من دعاة الفرضية الميكانيكية ، ذلك أن التجربة المعملية والمعادلة الرياضية لا تستطيع بحكم « صورتها » الشكلية أن تكون بوقاً لأحد أو هتافاً لشىء . أما « الكلمة » — عماد الأدب — فقد أغرت أولئك الدعاة بانتهاك استقلالها النوعى عن الكلمة السياسية . وهذه هى النقطة التى تستدرجنا إلى مناقشة الفرضية «الفنية» الثانية . إن ميكانيكية الفرضية الفكرية تستكمل مقوماتها التطبيقية فى « شكلية » الفرضية الثانية : « وحدة التفعيلة » هى الفارس المنقذ للشعر العربى من الرتابة والإملال والجمود . ولو أن وحدة التفعيلة هذه هبطت من عليائها على شوقى أو البارودى أو مطران لاستطاعت أن تغير مسار الشعر العربى منذ أواخر القرن التاسع عشر . لننس مؤقتاً أن هذه الفكرة تتناقض بصورة صارخة مع الفكرة السابقة التى تجعل التجديد فى الشعر أو الجمود فيه رهناً بتحركات السلطة بين زعماء الشعب وعملاء الإقطاع والاحتكار والاستعمار . ما يعنينا هنا هو أن هذه الفرضية الشكلية تتناقض مع المنهج الجدلى رائد قوانين الحركة . فلو أننا أبصرنا الظاهرة فى حركتها لاستطعنا أن ندرك فى وحدة التفعيلة عنصراً من عناصر التحول الكيفى الجديد فى القصيدة العربية كمحصلة تاريخية لآلاف التراكمات التجديدية والاجتهادية التى عرفها الشعر العربى . فهى بذلك امتداد ومقدمة لا أكثر ، بمعنى آخر هى — ومعها بضعة عناصر أخرى — تشكل بناء مرحلة ثورية جديدة فى الشعر الحديث ، ليست بالمرحلة النهائية .

وقد تكاتفت الفرضية الميكانيكية فى الفكر مع الفرضية الشكلية فى الفن بما تتسم به من سكونية وحتمية وثبات ، فى خلق جيل كامل من أبناء الشعر « الجديد » يتبنى « موضوعات » الثورة والتحرر والاشتراكية ، ويلتزم بوحدة التفعيلة فى بناء مرسل . ولا ريب فى أن هذا الجيل قد أدى دوراً بالغ الأهمية فى تطويع اللغة العربية لمقتضيات روح العصر ، وفى إشاعة الحيوية الدافقة بين أبيات القصيدة المفتوحة . وهو بذلك الدور شارك على صورة ما فى المد الثورى ، ولكنه لم يستطع المضى فى طريق الثورة الشعرية الجديدة . ذلك أن الانفصام الكائن فى باطنه بين معنى الشكل ومعنى المضمون ، وبين الواقع والفن والعلاقة بينهما ، الانفصام الذى تسببت فيه إلى حد كبير الفرضيتان الشكلية والميكانيكية ،

قاده إلى التدهور التدريجي ثم آل إلى نهايته المتوقعة : الجمود والانحطاط . ولم يبق شاعر واحد ممتاز ممن بدأوا حياتهم الفنية تحت لواء هذا الاتجاه إلا وقد غير مسار حياته الشعرية إلى آفاق الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، من أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى . بل إن محمود أمين العالم ــ وكان أعظم ممثلى هذا الاتجاه وما يزال أكثرهم وعياً وثقافة وأصالة ــ أقبل بعد غيبة طويلة يقول فى أحدث مقال له نشرته مجلة « المصور » المصرية عام ١٩٦٦ تحت عنوان « أين الجديد فى الشعر الجديد » : «أنا أصلى من أجل رؤيا شعرية جديدة، الشعراء جميعاً يتحدثون عن السد العالى هذه الأيام ولا أحد يبنى السد العالى بشعره وفى شعره، أنا لا أحس بضرورة ما أقرأ من شعر الشعراء فى بلادى هذه الأيام» إلى بقية ما جاء فى هذا المقال الحزين . لعل محمود يشعر بفداحة المسئولية، فهذا الجيل هو حصاده البكر، ولكن أصالة الناقد تدفعه إلى أن يتجاوز نفسه بصفة دائمة.

أقبل عام ١٩٥٦ فى قمة المد الثورى العربى على أثر مغامرة السويس العدوانية الفاشلة . وكانت قد ظهرت فى مصر على التوالى مجلة « الرسالة الجديدة » ومجلة « الأدب » من الأشكال الإقليمية لإقامة الجبهة بين الجديد والقديم . ولكن اندفاع الأولى إلى الهرولة الصحفية ، واندفاع الأخرى إلى النقيض المقابل وهو التزمت الأكاديمى، لم يمنحهما الفرصة للازدهار إلا حوالى ١٩٥٦ حين التفت جميع تيارات الفكر العربى حول الثورة ضد الاستعمار ، غير أن نبضة الحياة هذه ما لبثت أن آلت إلى السكون ، فاحتجبت « الرسالة الجديدة» وضاقت دائرة ذيوع « الأدب » إلى درجة تقرب من الاحتجاب ، لأنهما لم يستوعبا الأبعاد الحقيقية للثورة . وانفكت عرى الجبهة المصرية بين اتجاهات الشعر الحديث . وقامت بهذا الدور فى صورة من الصور الصحافة اليومية كجريدة « المساء » و « الجمهورية » والصحافة الأسبوعية كمجلتى « روزاليوسف » و « صباح الخير » . إلا أن اقتصار هذه المنابر على الإنتاج المصرى لم يمنح الحركة الشعرية الجديدة مناخاً صحياً للتفاعل على أعلى مستوى . فالعطاء المصرى الجيد كان وما يزال من الندرة بحيث أنه لايستطيع الحياة بالاكتفاء الذاتى ، بمعزل عن روافد الشعر العربى فى بقية أنحاء المنطقة . لذلك كان لبنان هو المرشح دائماً للقيام بهذا الدور

الذى جعل طه حسين يفجر حوالى ذلك التاريخ قنبلته الطريفة ، وهى أن زعامة الأدب قد انتقلت من القاهرة إلى بيروت .

غير أن بيروت هى الأخرى كانت تمضى فى طريق مختلف . فما إن انتهت مرحلة تثبيت الاستقلال وتدعيم الثورة الوطنية بعد العدوان الثلاثى حتى آذن التطور الاجتماعى بمرحلة جديدة فى تاريخ الثورة هى الإرهاص بالثورة الاشتراكية، فأقدم الشعراء والمفكرون الاشتراكيون على إصدار مجلتهم « الثقافة الوطنية » . ومن ناحية أخرى كان قد مضى على التجربة الجديدة حوالى عشر سنوات حين تفتحت آفاق الشعراء الجدد على الرؤيا الحديثة فى تكاملها واقترابها من الجوهر الحقيقى للشعر ، فآذنت المرحلة الثورية الجديدة بصدور المجلة الشعرية المتخصصة والرائدة مجلة « شعر » التى ظهر العدد الأول منها فى مستهل عام ١٩٥٧ .

فى ذلك التاريخ إذن ، كانت هناك ثلاثة منابر رئيسية لحركة الشعر « العربى » الحديث : «الآداب» و «الثقافة الوطنية» و «شعر» . وقد آثرت أن أضع كلمة العربى بين قوسين لأنى سأضطر إلى تجاهل المنابر الإقليمية فى جميع أنحاء الوطن العربى . بالرغم من أن بعض هذه المنابر «كروز اليوسف» و «صباح الخير» فى القاهرة بلغ درجة عالية من النضج والعمق والأصالة حين أتاح الفرصة لشعراء العامية المصرية جنباً إلى جنب مع الشعراء القوميين والاشتراكيين . ولكنى أعتقد أن الإطار العربى العام للحركة الشعرية الحديثة هو المعيار التقريبى شبه الوحيد لقياس المستوى الحضارى لشعرنا فى ظل أنسب الظروف ملاءمة لنموه وتطوره، ظروف التفاعل الصحى الحر بين أعظم نماذجه التى أبدعتها القريحة المصرية والعراقية والسورية واللبنانية والسودانية فى بناء رؤيا عربية جديدة كمرحلة تمهيدية إلى المشاركة الفعالة فى بناء الرؤيا الإنسانية الجديدة .

ظلت « الآداب » منبراً للاتجاه القومى ، وأفسحت « الثقافة الوطنية » أغلب صفحاتها للاتجاه الاشتراكى محلياً وعالمياً . ولا بد لنا فى هذا الصدد من أن نسجل لهذه المجلة ريادتها فى تبنى التجربة العالمية فى الشعر، مهما انحصرت هذه التجربة فى نماذج البلدان الاشتراكية ، أو نماذج الاشتراكيين فى بلاد الغرب . كانت هذه الخطوة من جانبها إضافة ثورية جديدة تعرفت بواسطتها الرقعة الواسعة من المثقفين القارئين بالعربية وحدها ، على أحدث ما كتب أراجون وإيلوار

وبابلو نيرودا وناظم حكمت ، إلى عديد من الدراسات الجادة العميقة حول القضايا والمشكلات التى تواجه هذا الشعر فى الخارج . كانت « الآداب » فى عددها الخاص بالشعر الحديث قد اختصت الشعر الغربى بأربع مقالات نقدية كتب إحداها توفيق صايغ عن الشعر الإنجليزى الحديث ، وكتب الثانية جبرا إبراهيم جبرا عن الشعر الأمريكى ، وكتب إيليا إهرنبورج عن الشعر الروسى وصلاح ستيتية عن الشعر الفرنسى . ولكن هذه المقالات لم تشكل اتجاها من المجلة نحو تبصير شعرائنا وقرائهم ونقادهم بأحدث منجزات الرؤيا الشعرية فى الغرب . ولا شك أن « الثقافة الوطنية » قد اتجهت هذا الاتجاه لارتباط شعرائها فكرياً بنظرية عالمية لها انعكاساتها الفلسفية على تكوين الرؤيا الفنية عند الشعراء المؤمنين بها . ولكن ما لا شك فيه أيضاً أن الرؤيا الاشتراكية عند شعراء الغرب جزء لا ينفصل عن الرؤيا الحديثة فى التراث الغربى المعاصر ، لما يشتمل عليه هذا التراث من من وحدة حضارية عميقة الجذور . لذلك كانت غاية « الثقافة الوطنية » بترجمة الدراسات النقدية والنماذج الشعرية عن عمالقة الشعر « الاشتراكى » فى أوروبا الشرقية والغربية أن تحقق فى واقع الأمر أهدافاً ثلاثة : تحقق أولا ، انفتاحنا — المتأخر نسبياً — على النافذة الشرقية، بعد أن ظلت النافذة الغربية هى النافذة الوحيدة التى نطل منها على الثقافة الأوربية . وتحقق ثانياً ، للشعراء العرب المنتمين إلى الاتجاه الاشتراكى، نماذج تطبيقية ممتازة جنباً إلى جنب مع المشكلات النظرية التى يواجهها هذا الشعر. وتحقق ثالثاً،للشعراء العرب من جميع الاتجاهات،مستوى عالياً من التمثل والوعى بخبرات إحدى التجارب العظيمة فى الشعر الحديث . وقد ساندت بعض دور النشر الاشتراكية فى بيروت اتجاه «الثقافة الوطنية» بإصدار مجموعة من الكتيبات حول أراجون وناظم حكمت وإيلوار ونيرودا ولوركا . واقتصرت دار « الآداب » على نشر المجموعات الشعرية الجيدة لنازك وعبد الصبور وفدوى وحجازى ونزار .

والحق أن العشر السنوات التى مضت على التجربة الجديدة كانت قد أنضجت كبار شعرائها كما قلت بحيث أنهم راحوا يطرقون فى عنف أبواب الرؤيا الحديثة البعيدة عن تورم الاتجاه القومى والاتجاه الاشتراكى معاً . ولم يعد هناك شاعر واحد كبير يستطيع مواكبة التطور الحضارى فى بلادنا ضمن ذلك الإطار الضيق ،

إطار «الرؤية الفكرية» . وأضحى من الضرورى أن تقوم جبهة جديدة على غير تلك الأسس المرحلية الواهنة ، وكان لا بد من منبر جديد ، يحمى التجربة الحديثة فى مرحلتها الجديدة ، مرحلة الانتقال من أعتاب الرؤية الفكرية إلى أبواب الرؤيا الحديثة للشعر والعالم . وقد حاولت مجلة «شعر» اللبنانية أن تكون هذا المنبر الجديد ، ولكن ظروفاً عديدة حالت بينها وبين الاستمرار ، فاحتجبت عام ١٩٦٤ بعد أن أدت خلال سبع سنوات دوراً هاماً فى ترسيخ مفهوم «الحداثة» فى الشعر ونقده . . وفى مواكبة مجلة «شعر» البيروتية ، كانت القاهرة تحاول أن تجمع أشتات السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية فى وحدة خصصت لنفسها منبرين هما «الشعر» و «الكاتب» ترافقهما حركة نقدية عمادها ذلك الجيل الذى يبدأ بمندور والسحرتى وينتهى بأنور المعداوى وعبد القادر القط ، الجيل الذى تربى بين أحضان الحركة الرومانسية فى الشعر المصرى المعاصر .

وسواء كانت فكرة «الهمس» عند مندور أو «الأداء النفسى» عند المعداوى من الأفكار التقدمية فى نقد الشعر آنذاك ، إلا أن هذا الجيل قد تكون على نحو يجعل تغيره النوعى شبه مستحيل ، وإنما هو يبذل كل ما لديه من قوى وإمكانيات لتجاوز نفسه فى حدود ذلك الإطار التاريخى لتجاربه مع الشعر والحياة . فطاقته على تجديد ذاته والتلبس برؤية جديدة محدودة بتلك التخوم التى تلتقى عندها الروح الرومانسية مع الحفاظ التقليدى على التراث . لذلك يصبح طه حسين حين يقول عام ١٩٥٧ فى جريدة «الجمهورية» : «ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا تنافرت أمزجتهم وطباعهم ولا يطلب إليهم فى هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين» أكثر تقدماً من كلمات مندور فى نفس التاريخ تقريباً حين يقول : «إن الشعر لا يمكن أن يتخلص من الوزن، أى من الموسيقى، بل لا يمكن أن يتخلص من أسلوبه الفنى الخاص ولغة تعبيره المتميزة التى تقوم على التصوير البيانى ، وإلا أصبح نثراً وفقد كافة عناصره الجمالية» . وقد أوضح هذا الرأى مفصلا عام ٦١ (بالعدد ٥٨ من «المجلة» القاهرية) حين أكد أن التغيير الذى حدث فى شكل البيت وشكل القصيدة إنما نبع لا من تغير الذوق الجمالى وحده ، بل من تغير المضمون الشعرى

وطرائق التصوير والتعبير أيضاً . وأنهى ما كان بصدده من رد على زكى نجيب محمود قائلا : « لا أريد أن ننبذ القالب التقليدى بل كل ما أطلبه هو أن نفسح صدورنا ليعيش إلى جواره القالب الجديد الذى كثيراً ما يفضله فى عدة مجالات من مجالات القول الشعرى . ويا ويلنا ممن يزعمون أن باب الاجتهاد قد أقفل » . ذلك إذن هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه أكبر نقاد . ذلك الجيل : التعايش السلمى مع الرجعية الشعرية والمطالبة بشرعية حق « الاجتهاد » . لا ينبغى أن نتجاهل ونحن بصدد تقييم هذا « الحد الأقصى » لجيل مندور أن المناخ الشعرى فى مصر يختلف إلى درجة كبيرة عن مناخه فى لبنان . المناخ الشعرى فى مصر يسيطر عليه حتى ١٩٦٦ الوجه الرسمى الممثل فى المجلس الأعلى للفنون والآداب بشكل عام ، ولجنة الشعر بصورة خاصة . الوجه الرسمى للشعر فى هذه المؤسسات يتخلف عن الثورة السياسية والاجتماعية فى النوع والكيفية لا فى الدرجة أو المستوى .

ثورتنا تبدأ من خطوة التحرر والاستقلال طريقاً شاقاً طويلا نحو الاشتراكية . ثمة هوة واسعة بين الثورة ، والوجه الرسمى لها فى الحقل الأدبى ومن أهم مجالاته فن الشعر باسم الدين والقومية والتراث . ولكن الانتصار الحقيقى للشعراء الجدد ، أنهم تمكنوا من « سحب الأرض » من تحت أقدام الوجه الرسمى ، وألقوا بأصحابه فى منطقة « اللاوجود الشعرى » بعيداً عن أذواق الجماهير التى تفتحت أخيراً — بعد نضال أكثر من عشر سنوات — على هذا اللون المستحدث من ألوان الشعر . ولم تتمكن لجنة الشعر من كسب شبر واحد فى أرض المعركة الحقيقية ، فاتجهت بكل ثقلها إلى الباب الخلفى حيث يستطيع العقاد أن يحول الشعر الجديد إلى لجنة النثر « للاختصاص » فتمنع عنه جوائز الدولة ، وحيث يستطيع العقاد أن يهدد بتقديم استقالته إذا التحق عبد الصبور وحجازى بالوفد الرسمى إلى مهرجان الشعر بدمشق ، فيحال دونهم والسفر . . . وهكذا كان وما يزال المناخ الشعرى فى مصر من أكبر العوائق فى وجه كل تغيير ثورى . لذلك كان جيل مندور والسحرتى والقط والمعداوى جيلا تقدمياً إلى حد كبير بالرغم من كل التحفظات التى يمكن أن تؤخذ عليه . فقد كان لهذا الجيل من ناحية وزن « رسمى » فى المؤسسات الرسمية والمجالات الشعبية على السواء . كانوا ، إما أساتذة فى

الجامعة أو من كبار العاملين بوزارة الثقافة ، وكانوا من كبار النقاد المعترف بهم من المنابر التقليدية الراسخة كالثقافة والرسالة القديمتين ودور النشر الكبرى . لذلك كان مجرد وقفتهم إلى جانب الشعر « الجديد » موقفاً تقدمياً بحد ذاته ، جازفوا من أجله بمختلف أشكال ارتباطاتهم الرسمية وغير الرسمية .

ولعله من أولى مظاهر التقدم الثورى لهذا الجيل ، الكتاب الرائد الذى أصدره مصطفى السحرتى فى كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٥٧ إبان انعقاد المؤتمر الثالث للأدباء العرب بالقاهرة ، تحت عنوان « شعر اليوم » . وهو أول دراسة تقييمية شاملة لظاهرة الشعر « الجديد » أو « الحر » . ولا ريب أننا اليوم نستطيع أن نرصد « لشعر اليوم » الكثير من المآخذ ، إلا أنه كان يمثل حينذاك أحد أجنحة الجبهة الشعرية الحديثة فى إطار « رابطة الأدب الحديث » التى يقوم السحرتى برئاستها إلى الآن . ويلتقى السحرتى مع مندور فيما دعاه بالصياغة والمضمون حين يقول : « ولا يهم فى اعتقادنا نوعية الصياغة مقفاة أو متحررة لأن الصياغة وسيلة لا غاية ، إنما المهم أن نظفر بشعر حقيقى » ويلتقى مع المعداوى — وهو من أوائل القائلين بالالتزام — حين يؤثر الشعر الواقعى «الشامل فى واقعيته» على الشعر الواقعى « الذى يتمذهب بمذهب بعينه » . ويرفع راية الجبهة فى الإلحاح على أن يكون مضمون الشعر هو « مشكلات العصر واتجاهاته » . ويستكمل الدكتور عبد القادر القط معالم الطريق إلى جبهة حديثة للشعر تعتمد الحقيقة الموضوعية ولا تزيفها باسم الالتزام . ومن ثم يكتب فى مقدمة ديوانه « ذكريات شباب» أن الشعر الجديد لم يلبث أن تحول فى معظمه إلى نثرية مسرفة وقالبية واضحة وتقريرية مباشرة . ثم ينصح الشعراء الجدد بتمثل التراث ، تمثل المعاناة والتجريب لا تمثل القراءة العابرة حتى يتمكنوا من السيطرة على أدوات الوزن واللغة . ويلتقى مع السحرتى من زاويتين ، أولاهما ما كانت عليه دعوة النقاد إلى أدب واقعى من تعسف ودفع « للأدباء إلى تزييف أحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسون بها إحساساً قوياً واضحاً يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة فى المجتمع» والزاوية الثانية أنه ليس مطلوباً من الشعر أن يكون «مجرد تسجيل للأفكار، وإنما يراد به نقل تجربة الفنان إلى قارئه بحيث تنفذ إلى نفسه

فينفعل بها وتستقر فى وجدانه فتؤثر على نظرته إلى الحياة وإدراكه للأشياء » .

وقد تابع كل من مندور والسحرتى والقط والمعداوى حركة التجديد الحديثة فى الشعر، متابعة جادة متعمقة ، تجمع بين أصالة حسهم الرومانسى المرهف وحرصهم التقليدى على التراث وتعاطفهم مع الجديد من حيث حقه فى التعبير ووقوفهم ضد التطرف أو الجمود . وقفوا جميعاً بانسجام كامل مع تكوينهم النفسى والذهنى ، ضد مظاهر الرؤيا الحديثة فى الشعر كالاستغراق فى الرمز والأسطورة مما «ينحرف» — حسب فهمهم — بالشعر إلى غموض الطلاسم والألغاز. لهذا كان رفضهم حاسماً لتطور صلاح عبد الصبور الأخير ، وشعر السياب وأدونيس وخليل حاوى وعفيفى مطر وأمثالهم . ولكنهم أيضاً وقفوا صفـّاً واحداً ضد السلفية الجديدة حين أسفرت عن وجهها نقدياً فى كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » . وباستثناء الدكتورة عائشة عبد الرحمن لم يقف ناقد واحد ذو أهمية إلى جانب هذا الكتاب .

ولم يكن « قضايا الشعر المعاصر» سوى المنافست الثالث بعد لويس عوض ومحمود العالم . وكانت الملائكة قد وصلت إلى أن « الفطرة العربية السليمة » هى الالتزام الصارم بأوزان الخليل ، ونسيت أن المحاولة الجديدة ليست فى تطبيق أوزان الخليل وإنما فى استخلاص القوانين الجديدة للأنغام الجديدة التى اكتشفها الشعراء الجدد . وقد فسرت الدعوة إلى الشعر « الحر » بأن هذا الاصطلاح يعنى ما تقصده حرفيًّا من كلمة شعر «لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه » وهو حر « ينوع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت فى شطر الخليل » . هذا ماانتهت إليه نازك ، وبينما أرادت له أن يكون منافست نظرى للشعر « الحر » فإنه فى الواقع جاء متأخراً عندما دخل هذا الشعر مرحلة الذبول والشيخوخة ، وأضحى الكتاب قريباً من اللحن الجنائزى الذى يصوغ النهاية الأسيفة التى أدعوها بالسلفية الجديدة .

وبعد صدور « قضايا الشعر المعاصر » بعامين ، أى فى ١٩٦٤ ، صدر كتاب آخر من بيروت لجليل كمال الدين هو « الشعر العربى الحديث وروح العصر» . وهو كتاب يرابط عند الحدود التى سبق أن رسمها من قبل محمود العالم بأستاذية واقتدار . وهو من زاوية أخرى ، يرسم فى وضوح التناقض بين السلفية

الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، كلاهما يهشم العمل الفنى : السلفيون باسم الشكل ، والاشتراكيون باسم المضمون وعندما صدر كتاب الدكتور محمد النويهى فى نفس العام تحت عنوان « قضية الشعر الجديد » كانت قد اكتملت بهذه الكتب الثلاثة لنازك ، وكمال الدين ، والنويهى ، معالم الخريطة الشعرية لحركة «التجديد».

والقيمة الأساسية لكتاب النويهى تنبع من أنه ثمرة معركة موضوعية بين الرؤيا الحديثة فى الشعر ، وبين السلفية الجديدة ممثلة فى معالجة نازك الملائكة لقضية الشعر « الحر » . وقد دارت رحى هذه المعركة على صفحات مجلة « الثقافة » القاهرية ، وبين جدران معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة . وكانت مجلة « الثقافة » وقتذاك ضمن بقية إدارة المجلات التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومى من المنابر الطيبة التى تحقق مستوى موضوعياً لائقاً بمعارك الفكر . وينطلق الدكتور النويهى فى كتابه القيم من مشكلتين يعدهما المقدمة التمهيدية اللازمة لمواجهة أى قضية نقدية فى حقل الشعر الحديث ، وهما : اللغة والموسيقى . وهو يخطو مع الرؤيا الحديثة خطوات واسعة حين يرفض من الرؤية الفكرية للواقع والفن ، المطلق فى الشكل والتراث ، ولكنه يتوقف حائراً أمام المطلق الموسيقى . لذلك من حيث المطلق فى الشكل يرفض أن تكون أوزان الخليل هى الجامعة المانعة لموسيقى الوجود كما قالت افتتاحية بلوتلاند منذ خمسة عشر عاماً ، ومن ثم فهو يقترح نظام « النبر » الموجود ببعض أنماط الشعر الإنجليزى من قبيل التجربة لاكتشاف أشكال جديدة . ومن حيث المطلق فى التراث يؤكد على أهمية لغة الحديث اليومى سواء فى مستواها النظرى والمعقد عند إليوت ، أو فى مستواها التطبيقى الواضح البسيط عند صلاح جاهين . غير أنه من حيث المطلق فى الموسيقى ، يتردد كثيراً أمام ما يطلقون عليه « قصيدة النثر » . وهو لا يقف فى تردده مع الدعاوى السياسية التى تطلقها السلفية الجديدة ، ولكنه يقف إلى جانب الكثير من نقاد الغرب فى موقفهم « الفنى » من هذه الظاهرة الشعرية الجديدة .

وبالرغم من تفكك عرى الخطوط الأمامية لجبهة الشعر الحديث ، فإن أملاً جديداً لمع فى الأفق مع كانون الثانى (يناير) عام ١٩٦٤ حين صدر العدد الأول من مجلة « الشعر » القاهرية . وكان لى شرف الاشتراك شخصياً فى الإشراف

على تحريرها مع الدكتور عبد القادر القط . وإنني لأجد حرجاً كبيراً فى سرد التفاصيل الدقيقة التى أحاطت بمولد المجلة وسقوطها ، أرجو من القارئ أن يعفيني منه ، ولو مؤقتاً . لهذا أكتفى بخط واحد عريض هو أن « الأمل » الذى تجدد فى ظهور « الشعر » كان مبعثه الإيمان العميق بضرورة « الجبهة » إطاراً منبرياً لحركة الشعر الحديث . وأنه لم يئن الأوان بعد لأن يستقل أحد التيارات المشاركة فى الجبهة ، ليتخذ لنفسه منبراً خاصاً . إلا أن علاقات القوى التى تخيم على المناخ الشعرى فى مصر لم تلبث أن انحرفت « خارج » مجلة « الشعر » انحرافاً يمينياً خطيراً . كانت المجلة بالفعل قد فتحت صفحاتها جدياً لمختلف الاتجاهات المتصارعة فى الشعر والنقد من العقاد ومحمود حسن إسماعيل إلى بدر شاكر السياب ومحيي الدين محمد مروراً بالنويهى والقط وعز الدين إسماعيل . لم تنشر بالعامية حرفاً ، ولكنها نشرت تقييماً لشعر العامية ، لم تنشر من قصائد النثر سطراً ، ولكنها نشرت تقييماً لقصيدة النثر . وكانت تتوخى فيما تقدمه للاتجاهات التى لا تنشر إبداعها الفنى أن تنشر الدراسات النقدية عنها بأقلام تتعاطف معها. وذلك حتى نستطيع أن نوفق بين الشكل الرسمى وأهداف الجبهة . فإن صدور مجلة أدبية عن الدولة ، مهما كان اتجاه الإشراف المباشر على التحرير، فإنها تلتزم إلى حد كبير بذلك الشكل الرسمى.

لقد أمست المجموعة الشعرية هى المنبر الرئيسى لصوت الشعر العربى الحديث . ومعنى ذلك أن الظاهرة الشعرية فى بلادنا وصلت إلى مرحلة التفرد التام والتبلور الكامل . وليس هذا صحيحاً ، فتلك ظاهرة كاذبة ، وإنما نحن ما نزال موضوعياً فى مرحلة « الجبهة » التى تجعل من المجموعة الشعرية أحد العوامل الثانوية المساعدة ؛ وليست العامل الرئيسى الموجه . فالجبهة تحقق مستوى من التفاعل والصراع ما زلنا فى حاجة إلى نتائجه . أما المجموعة الشعرية فهى الصياغة النهائية لهذه النتائج . فماذا تقول لنا المجموعات الشعرية الصادرة فى بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق ؟ إنها لا تفعل أكثر من إبراز التيارات الفكرية والفنية التى تمثلها ، بمعنى آخر تؤكد حاجتنا إلى أوسع وأنضج أشكال الجبهة من جديد . لا بد من مفهوم جديد للجبهة ، يحقق مستوى جديداً للصراع . هذا ما تؤكده الاتجاهات الرئيسية فى حركة الشعر الحديث ، من خلال أهم المشكلات التى واجهتها حتى الآن .

الفصل الثالث

اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث

ومن جديد يلوح السؤال : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟ لقد تساقطت حقاً معظم قلاع الجبهة التى ضمت الشعراء الحديثين زمناً، ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل لعل حداثته ازدادت مع الأيام صقلا وأصالة . تخلفت السلفية الجديدة عن الركب ، وانطوت الرومانسية الاشتراكية على ذاتها تجتر أمجاد الماضى ، وتبلورت صراعات الشعر الحديث بين الاتجاه الثورى بشقيه الفصيح والعامى، والاتجاه إلى « التجاوز والتخطى » المعروف خطأ بقصيدة النثر .

ويكاد ينحصر شعر العامية بمعناه الحديث فى لبنان ومصر . إلا أنه يتخذ فى كل من البلدين مساراً مختلفاً . فبصدور ديوان « كلمة سلام » للشاعر المصرى صلاح جاهين ، كانت العامية المصرية تستقبل أول نقاط التحول التاريخية فى حياتها الشعرية . فقد صدر الديوان فى تلك المرحلة الحاسمة من تاريخنا المصرى الحديث ، حين كانت حركة الشعر « الجديد » قد تبلورت فكرياً فى الالتفاف حول قضايا الجماهير الشعبية ،كما تبلورت فنياً فى اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً وزنياً . وكانت العامية المصرية بما تسلحت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسى قد استطاعت أن تكون بفطرتها الشعبية صدى أصيلا يلبى احتياجات السليقة الفنية عند الجماهير . فاتخذت لنفسها أشكالا « ساذجة » تدور حول العمود الخليلى تارة، وتقتحم أنغاماً لم يعرفها الخليل تارة أخرى . كما اتخذت لنفسها موضوعات « شائعة » تدور حول الحياة العادية البسيطة فى الريف والمدينة ، أو تدور حول الحكايات والأساطير والحواديت والخرافات التى تغلغلت فى كيان القروى بأقاليم مصر وفى تكوين ابن البرجوازية الصغيرة النازح من القرية إلى الأحياء المتواضعة بالمدينة .

وشاء أساتذة «الأدب الرسمى » أن يؤكدوا الهوة الفنية — فى نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل (الشعر العامى) وما يدعى بالشعر (أى الشعر الفصيح)

وراجت التسمية أجيالا عديدة،حتى بين بعض المثقفين،لتصوغ الهوة الاجتماعية فيما أرى بين الحساسية الطبقية عند حماة الشعر الفصيح من « غوغاء » الشعر العامى .

وبالرغم من أن قضية الازدواج اللغوى فى مصر، لها جانبها التكنيكى البحت الذى تتأصل جذوره ، تاريخيًا ، منذ بدايات الفتح العربى،والتقاء اللغة العربية مع اللغات المحلية المنتشرة آنذاك فى وادى النيل .. فإن ما لا ريب فيه هو أن للقضية جانباً آخر ظهر مع تباشير فجر النهضة الأدبية الحديثة منذ أكثر من نصف قرن . هذا الجانب هو « الوجه الاجتماعى » للغة ،حيث كانت تعكس فى حياتنا وأدبنا صورة أمينة لمجموعة الصراعات الدائرة ضمن الحركة الاجتماعية المصرية. فلقد ظل المحافظون دوماً فى الحقل الأدبى،هم دعاة الجمود اللغوى وحماة الأدب الرسمى ، وهم المشرعون الأول لتصنيف الأدب إلى رسمى وشعبى : الأول هو ما اتخذ الفصحى أداته التعبيرية ، والآخر هو ما اتخذ العامية المصرية . وبالطبع كان المحافظون يتفاوتون فى درجات التزمت والجمود ، فمنهم من كان يجتر القوالب العربية القديمة كما هى،ومنهم من كان يتحرر قليلا ويحاول التجديد فى إطار الفصحى ، ومنهم من اقترب من لغة الصحافة اليومية ولكن مع الدقة المتناهية فى استخدام قواعد النحو والصرف . أى أن المستوى «اللفظى» هو المدار الوحيد الذى تفاوتت بشأنه تيارات المحافظين واتجاهاتهم .

أما آباء الأدب الشعبى (أو العامى) فكانوا يصدرون أحياناً عن مفهوم حضارى متقدم لمعنى اللغة كما نجد عند لطفى السيد وعبد العزيز فهمى وعبد القادر حمزة وسلامة موسى ، على الرغم من تباين المسافات التى تصل بينهم وبين (الشعب)... وكان هناك من يصدرون فى الانتماء إلى أدب العامية المصرى، عن تكوينهم الثقافى وطبيعتهم الطبقية . ومن هؤلاء استعاد الشعر المصرى الحديث جذوته التى التهبت بآمال الجماهير الشعبية وأحلامها، فصاغت هذه الأحلام فكراً وفنًا سواء فى الصياغات المنقولة عن التراث الشعبى ،أو فى صورة الأناشيد القومية،أو فى شكل الأغنية . ولقد ظل بيرم التونسى طوال فترة المد الثورى،« شاعر مصر الأول » كما دعاه لويس عوض فى مقدمة بلوتلاند منذ الحرب العالمية الأولى إلى ما قبل الحرب الأخيرة مروراً بثورة ١٩١٩. وترك بيرم رصيداً ضخماً من التجارب

على كافة المستويات ، من الموروث الشعبي إلى النشيد القومى إلى الأغنية. وباستثناء محاولات الفنان العظيم سيد درويش فى الموسيقى والأغنية والأداء، لم يستعد شعر العامية المصرية أنفاسه التى تمزقت أوصالها سواء فى إذاعة المدينة أو على ربابة القرية والحى والشعبي إلا مع أشعار فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين . تمكن فؤاد حداد من أن يخلص شعر العامية المصرية من كليشيهات النشيد القومى والأغنية المذاعة . كما خلصه من ابتذال الهواة للتراث الشعبى فى أساطيره وحكاياته وحواديته وخرافاته ، فلم تعنه قط « الشكليات » الوزنية المتزمتة التى تتعصب لها أبحر الخليل ، ولم يعنه قط « الموضوع » كهيكل عظمى محدد سلفاً . وإنما استطاع فؤاد حداد أن ينتهى بشعر العامية المصرية إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفنى الذى يعالج التجربة « المصرية » فى محورها « الشعبي » على أبعد مدى لأنغامها « المحلية » . وفى هذه الحدود نجح فؤاد حداد فى إكساب شعر العامية المصرية قيمته « الفنية » الخاصةالتى سبق للصناعة أن استلبتها منه ، كما سبق للذائدين عن حرمات « الشعرالرسمى » أن حرموه من حق الاعتراف له بها . ومن ناحية أخرى قام فؤاد حداد بدور لا يقل أهمية وخطورة عن تأصيل العناصر الجمالية فى شعر العامية المصرية، هو اكساب مضمونه الفنى أبعاداً إنسانية جديدة زاخرة بالوعى الاجتماعى للفرد. ومن هنا كان تعبير « المضمون الفنى » تعبيراً شاملا لهذا الجهد المزدوج النتائج : فى المدلول الإنسانى الرحيب للشعر ، وفى الصياغة الجمالية له . لذلك كانت تجربة النضال الثورى من أجل الاشتراكية فى حياة فؤاد حداد، بغير انفصال عن كفاحه المرير من أجل تحرير العامية المصرية فى حالتها الشعرية من كل ابتذال وقولبة ومحدودية . وفى سبيل هذه الغاية قام بالعديد من المحاولات المخلصة فى تجربة الصور اللغوية للعامية المصرية، شعرياً، على نحو شديد الذكاء فى التعرف على أسرارها . ومهما كانت النتائج العملية لهذه التجارب وتلك المحاولات، فإن فؤاد حداد يعد بمثابة الأب الشرعي لحركة شعر العامية المصرية الحديثة، بكل ما ينطوى عليه إنتاجها من نجاحات وعثرات الطريق.

على أن التجديد فى شعر العامية المصرية لم يمض فى خط مواز لحركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى . ولكن ما لا شك فيه أن ثمة تفاعلا صحياً قد حدث بين

التجربتين بحيث أنهما أمسيا جناحين لقضية واحدة هى «الحداثة» فى الشعر. فلقد تحددت تجربة فؤاد حداد بكافة مكتسباتها التجديدية فى نطاق أدوات التعبير التقليدية : القافية الموحدة، أو المتساوقة ، أو الداخلية — حرف الروى المنتظم أو المتبادل ، الثابت أو المؤقت — الأوزان الميسورة للأذن التى اعتادت الشكل الموروث — البحور الراسخة فى التراث العربى أو المجلوبة من الامتزاج الحار مع التربة المصرية بتاريخها الطويل. فبالرغم من النقلة الخطيرة التى حمل فؤاد حداد عبئها وحده إلا أن النقلة « الكيفية » التى أحدثت نقطة التحول التاريخية فى شعر العامية المصرية ، كانت الظروف قد ألقت مهمتها على كاهل الشاعر صلاح جاهين . ولم يحمل صلاح على عاتقه هذه المهمة منذ بدأ يكتب الشعر ، بل هو قد أمضى زمناً ليس بالقصير فى إطار نتائج تجربة فؤاد حداد . ولكنه استطاع بعناد وإصرار ومثابرة على معاناة المصرية فى الشعر ، أن يتجاوز أسوار هذه الدائرة إلى آفاق أكثر اتساعاً . استطاع فى ديوان « كلمة سلام » أن ينتقل بالتجربة من مرحلة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» التى تميزت باتجاهها التقدمى من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعى ، إلى مرحلة « الرؤيا الحديثة للشعر » التى تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر . وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر أخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعى . أى أنه تجاوز المرحلة «الوحيدة الجانب» حيث تتضخم القصيدة وتتورم فى أحد أجزائها ، وتهزل وتنحل وتضمحل فى بقية الأجزاء ، مما يصل بها على أيدى الشعراء المتوسطين إلى حدود الكاريكاتور الذى يثير السخرية بما تحتويه من زيف وافتعال . نجح صلاح جاهين فى أن يزاوج بين المرحلة الحضارية المتخلفة التى نحياها (كرؤية فكرية للواقع والفن) وبين الرؤيا الطموح المتفائلة التى ورثها الشعراء الاشتراكيون من أعماق القرن التاسع عشر . ومن هذا التزاوج الحار العميق ، ولدت الرؤيا الحديثة فى شعر العامية المصرية . وبعبارة أدق ولدت إحدى مراحل هذه « الرؤيا » ، وكانت قصيدته « الشاى واللبن » التى كتبها عام ١٩٥٣ ، أولى قصائد هذه المرحلة .

قصيدة « الشاى واللبن » تخلو تماماً من الالتزام الخليلى المتوارث ، إلا فى

إطار التفعيلة الواحدة بأوزانها الخفيفة القريبة موسيقياً من النثر . وهي تعوض الضجيج الموسيقى القديم ، بالتركيز على « الصورة » ويبدو أن لموهبة صلاح جاهين كفنان تشكيلي دخلا كبيراً فى إلحاحه الدؤوب على استخدام منجزات فن التصوير فى القصيدة الشعرية . فالأشطر الأربعة الأولى من « الشاى واللبن » تجسد لنا مرئيات محسوسة لا تحتاج إلى ذكاء المخيلة أو اجتهاد الذاكرة أو حضور البديهة .

فنحن أمام شابين متحابين ،على مائدة الإفطار يرشفان الشاى باللبن . وتنطلق من هذه الصورة العادية البسيطة مختلف الظلال التى تنبع من «تكوينات» الصورة الشعرية نفسها . إنها تتخلص حقاً من أبعاد الزمان والمكان (صباحاً على المائدة) وتحديدات الفعل (عملية الفطور) ، ولكنها لا تذوب فى فضاء التجريد ولا تنحدر إلى مهاوى التعميم . وإنما تتفرع الظلال فى قصيدة « الشاى واللبن » من مائدة الإفطار إلى أشعة الشمس التى تخترق خيوط الستار لتحتضن غرامهما البكر إلى يقظة قلب الشاعر فى سواد الليل يحلم بهؤلاء الذين يكتبون له أروع أيام حياتهم بأحرف من نور فستقى ، يكتبون له «كلمة السلام» . كتب الشاعر هذه القصيدة إبان تلك المرحلة العصيبة التى اجتازتها الثورة فى مصر ، إلى أن أحاطها العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ بأسلاك المغامرة الاستعمارية اليائسة. وكان صلاح جاهين ، شاعراً ، يحمل سلاحه فى المعركة كأمضى ما يكون السلاح فى ذلك الحين : سلاح الكلمة الشاعرة برغبة شعبنا الحقيقية فى سلام دائم . ولكن السلاح الفنى فى يد الشاعر ليس أداة تكتيكية يسهل تحريكها بأزرار الظروف السياسية الموقوتة . وإنما أصالة الفنان الحقيقى تكمن فى «لحظة المبادرة» أو فى « لحظة النبوة » . صلاح لم يفصل شعره حسب مقاسات اللحظة العابرة، فلم يسجل ولم يهتف . ولكنه «تنبأ» عام ١٩٥٣ لا بأحداث محددة ولكن بمضمون فنى شامل لمرحلة حضارية كاملة : السلام للبشر . وطرقنا معه أبواب « الرؤيا» الحديثة للشعر حين أطلعنا من قمة جبل على بيت صغير يضىء بالحب ، وجحافل الظلام الأسود تهدد النور الجميل بالانطفاء . لم يصنع صلاح شيئاً سوى أن دفعنا إلى رؤية هذه « الصورة » البسيطة ببصيرتنا الداخلية ، فرأيناها تحت مجهر الفن تتحول إلى « رؤيا » عميقة الأغوار جسدت لنا « كلمة سلام »

ظلت تائهة أمداً طويلا بين غابات الطبول الصارخة بالسلام والحرية والتقدم .. فلم تعطنا سلاماً ولا شعراً .

وبين عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٣ كتب صلاح بعض القصائد الحديثة التى يراوح بعضها بين الرؤية الفكرية لواقعنا الحضارى، وبين رؤيا القرن التاسع عشر، وأحياناً نادرة مع رؤيا القرن العشرين . فقصيدة « المرافعة » التى كتبها عام ١٩٦٢ يبدؤها بحلم وقف فيه داخل قفص الاتهام . وبدأ يترافع بدفاع « بسيط» على حد قوله . والبساطة هنا ركيزة فنية ينطلق منها إلى رؤية واقعه المرعب متجسداً فى « البسطاء » من أبناء شعبنا ، ثم ينتهى الدفاع بصرخة كفكاوية تقول : « لكن قبل ما أنطق وأقول كلمتى قولوا لى انتو . . ايه تهمتى ؟ » وفى « قصيدة » يستلهم ناظم حكمت فى وعده لنا بأن أروع كلماته لم يقلها بعد، ولكن صلاح يهجر ناظم متمرداً « حا كتب قصيدة ح أكتبها . . وإن ما كتبتهاش ، أنا حر ، الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة » وفى قصيدة « المقابر » يفرش الطريق إليها بعشرات المغريات التى تدفع الإنسان « حياً » أن يهرول إلى هناك ، ولكن « لهذا السبب، باحب المقابر . . ولكن ، بعقلى الرزين ، باحب البيوت ، واللى فيهم ، زيادة » . وفى قصيدة « باليه » يحيى الراقصة الجميلة تحيات حارة ، ثم ينكأ جراحها بذكرى مريرة «كانت يابنتى ، فى أشعار معلمنا بيرم ، عليه السلام ، ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشى ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشى تقع» ! . وفى قصيدة « الشوارع » نلمح نفس التناقضات الحادة التى يتوتر بها صلاح جاهين بين التفاؤل والتشاؤم ، بين الأسود والأبيض ، فيتأرجح شعره بين العديد من الألوان المذهلة التى تقع بين هاتين الحافتين . إنه يرى واقعاً متخلفاً يثير النفور، فيطمح إلى الرؤيا الاشتراكية لتثير تفاؤله ، ثم يضطرم بالرؤيا الكابوسية لعصرنا ، فتغيم الدنيا فى عينيه . وبين الواقع والرؤى الكثيفة المتراحمة يغنى عاميته المصرية بثراء الواقع الحى، وتمزقات التردد بين السواد الحالك والبياض المشرق . كثيراً ما أحس فى اللون الأبيض خداعاً ، وكثيراً ما أحس فى اللون الأسود هروباً ويأساً، ولكنه لم يتخل قط عن واقعه مهما قذف به هنا أو هناك .

ولقد كانت هذه الرؤيا الجديدة فى شعر صلاح جاهين ، على درجة

عالية من الخلخلة وانعدام الاستقرار . كتب « رباعياته » على النسق التقليدى فى استخدام الوزن المتقابل ، والمتعارض ، والمتوازى . وهى أقرب ما تكون إلى الموشحات الأندلسية فى بداية ازدهارها لا عند ما آلت إلى الجفاف فالموت . كذلك هى أقرب إلى المخمسات والأراجيز التى عرفها الشعر العربى ، كما أنها أقرب إلى نواح الموروث الشعبى فى أوزانه المتساوقة مع الأسطورة المروية . ولكن رباعيات صلاح جاهين بالرغم من قربها لهذه الأشكال جميعاً ، جاءت شيئاً مستقلا يؤكد أولا أن التجربة الشعرية الصادقة والأصيلة هى التى تحدد شكلها الملائم لموضوعها بغير تعسف أو افتعال . كما تؤكد ثانياً،أن استلهام جزئيات شكلية من بعض التجارب الأخرى لا يضير التجربة الجديدة . كما تؤكد ثالثاً وأخيراً ، أنها تقدم منجزات حديثة إذا منحها الشاعر « الرؤيا الحديثة » للشعر.

وهذا ما حدث بالفعل فى « رباعيات جاهين»،فقد جاءت فى توترها الوزنى الخلاق ، إبداعاً أصيلا للرؤيا الحديثة فى شعر العامية المصرية إذ استطاعت أن تحمل جنين الواقع الحضارى المتخلف فى تجسيداته البشرية والسلوكية،فى طوايا التلاحم بين الرؤيا الطموحة المتفائلة ، والرؤيا السوداوية المتشائمة . من هنا كان هذا التعارض بين « البساطة » الظاهرة فى الرباعيات وما تزخر به من أعباء ثقال، من كثافة الرؤيا وغموضها ، وشفافية الوزن وتردده فى الاتساق التقليدى ، وتمرده فى غالب الأحيان . تلك هى نفس التجربة التى قام بها صلاح فى « غنوة برمهات » التى نشرها بالأهرام عام ١٩٦٣ ، وكذلك «تراب .. ودخان» حيث يفرض نظام الرباعية نفسه ، ولكن مع تجربة لغوية نادرة . تحاول الكلمة العامية من باطن تاريخها الواقعى مع الحياة أن تمد الشاعر بكافة الظلال والإيماءات التى تصوغ تجربته ، فليس المطلوب أن تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها ببغائياً فى ترديد ايحاءاتها . وإنما تتبدى الأصالة حقاً ، فى أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة فى معاملاتها مع الواقع . فى « تراب ودخان » يضع صلاح قارئه فى مأزق حرج ، لأن القارئ هنا جزء لا ينفصل عن التجربة التى عاناها الشاعر ، إنه أحد عناصر المسئولية التى جعلت القمر يتحول إلى كتلة طين تعلق الأبصار فى فضاء مظلم لا نهائى . انفضت المقاهى وغشيت سحب الكآبة

أعين السمار ، وعاد هو وحيداً ينظر إلى القلم الراقد فى استخذاء بأحد جيبه لا يعلم أية وظيفة بقيت له . فيما ما مضى ، فى نفس المكان ، كان يحمل طفله بين ذراعيه يشهدان على أمان العمر . وها هوذا الآن يحمل قلمه بين أصابعه المثلجة لا يخط حرفاً، فقد تحولت الصفحات كلها إلى لون الفحم ، ولم يعد للقلم الأسود أية وظيفة فى عالم مظلم، لا يستطيع حتى أن يخط « غنوة عذاب » . تتوالى الأشطر فى هذه القصيدة على نسق يكمل لها وحدة الأداء فحسب ، ولكنها تمزق أوتار الناى وتحطم الربابة ، تماماً كما تثقب الجلد المشدود على فوهة الطبلة والرق . ولا يبقى أمام الشاعر إلا أن يقوم بمغامرة موازية لعمق الرؤيا التى اقتحمت عالمه الخاص . فلا وحدة القافية ولا وحدة التفعيلة بقادرتين على تحقيق التكافؤ التام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه . لذلك تتتالى الأشطر هامسة بضجيج القافية الداخلية ورنين حرف الروى غير المنتظم ، فثورة جارفة على أى هارمونى مسبق . ولا شك أن صلاح جاهين ظل محافظاً على فطرته الأصيلة فى قصائد مثل « بكائية إلى ناظم حكمت » و « رسالة إلى جندى » و « أول مايو » . ولكن أمثال هذه القصائد التى يلح عليها النغم السياسى القديم بين الحين والآخر لم تنف قط أن شاعر العامية المصرية قد نجا من عنق الزجاجة ، وارتحل بأدواته التعبيرية إلى عالم جديد يضع حداً فاصلا بين عهدين ، ذلك الحد الذى أدعوه بنقطة التحول فى الحياة الشعرية للعامية المصرية .

ونقطة التحول ليست مقصورة على رائد المحاولة ، وإنما هى تحقق ذاتها فى اللحظة التى تصبح عندها « حركة » شعرية تتكامل يوماً بعد يوم . وهذا ما حدث عندما استقبلت العامية المصرية أصواتاً جديدة تزداد مع الزمن غنى وعمقاً . بعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بمرحلتنا الحضارية المعاصرة فى شعر صلاح جاهين ، كما نجد فى إنتاج عبد الرحمن الأبنودى « الأرض والعيال » . وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة للشعراء الاشتراكيين فى العالم كما نجد فى إنتاج سيد حجاب .. وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة لعصرنا الحاضر كما هو الحال عند مجدى نجيب « صهد الشتا » . غير أنهم جميعاً وبغير استثناء ، يخرجون من معطف صلاح جاهين ،

مهما كانت درجات تمردهم الشعرى على رائد الحداثة فى شعر العامية المصرية . وبينما يرتفع الأبنودى وسيد حجاب إلى مستوى شديد العمق والثراء ، يختلف الأمر بشأن مجدى نجيب الذى حاول أن يصنع شيئاً جديداً ، ولكن بغير تسلح جاد للطريق الجديد . لذلك يتصل الأبنودى وحجاب فى مقدمة الجيل الجديد من الشعراء المصريين — بأعمق خلجات الوجدان المصرى الحديث ، بينما تنسلخ تجارب مجدى نجيب من نبضات وعينا وضميرنا انسلاخاً شبه تام .

فى قصيدة « الأرض والعيال » بالمجموعة الشعرية الأولى التى صدرت للأبنودى تحت هذا العنوان ، تتجسد القيمة الحقيقية لهذا الامتداد الشعرى القادم من صلب صلاح جاهين . وبالرغم من أن هذه القصيدة ليست أروع ما فى الديوان ، إلا أنها كما قلت،تجسد القيمة الحقيقية لهذه الوثبة الجديدة التالية لمرحلة صلاح . فالأبنودى فى هذه القصيدة يعتمد اعتماداً أساسيًّا على « الصور الجزئية » التى تتراكم فيما بينها على نحو يشى بالبراعة والعفوية ، وإن كان التأمل فى نسيجها العام يؤكد مهارة الشاعر البصرية فى التقاط الجزئيات الميسورة لذاكرتنا ، ومهارته السمعية فى صياغة التراكيب المستلهمة من واقعنا المباشر . الصور الجزئية فى « الأرض والعيال » تتراكم فوق بعضها البعض تراكماً كمًّا عاديًّا ، ولكنها فى النهاية تخلق مسافة من نوع ما بين القصيدة والمتلقى ، ترغم بصيرته الداخلية على استيعاب ما أدعوه بالصورة النهائية الواحدة ، الشاملة لمختلف الصور الجزئية المتفرقة : الأطفال العراة فى الحقول ، الفلاحون الخواة من الدم فى العروق ، النيل المتجهم الصامت عن مد الأرض بغذائها السنوى ، والعريس الذى ينتظر عروسه برأس غائر فى شبكة الديون . لا يوحد بين هذه الصور « الجو العام » لفقر الريف الصعيدى فى مصر ، كما لا يوحد بينها الاتساق فى الموسيقى الذى يستعيد من التراث الشعبي الخاتمة التقليدية فى كل مقطوعة « يا رازق الدود فى الحجر »،ولا يوحد بينها استخدام المصطلح المحلى الدارج على ألسنة النماذج البشرية التى جسدتها القصيدة . وإنما يوحد بين هذه الصور الجزئية ، ويجعل منها صورة واحدة، تلك المسافة التى نجح الشاعر فى خلقها بين المتلقى والعمل الفنى ، وهى أشبه ما تكون بالمسافة التى يصر عليها بريخت بين مسرحه الملحمى وجمهور المشاهدين ،

مسافة يخلقها الإطلاق والتجريد والتعميم ، فالرأسمالى عند بريخت هو الرأسمالية ككل ، والعامل هو الطبقة العاملة ككل ، ليس هناك رأسمالى بعينه أو عامل محدد . ولكن فى إطار هذا التعميم ينسج خيوط مسرحيته من كافة التفاصيل والدقائق الصغيرة التى يعيشها الصراع بين الرأسمالية والطبقة العاملة . هذا التعميم هو الذى يكسر الإيهام عند القارئ والمشاهد بالواقع الحرفى ، ويحول دون الاندماج الموقوت بعرض المسرحية . فالاستغراق فى جزئيات الحياة اليومية لا يخلف سوى الشعور بألفتها . أما وضع الفواصل الفنية والحواجز الشعورية بين العمل الفنى ومتلقيه ، فإنه يدفع إلى « إعادة النظر من جديد » فنرى العادى والمألوف بعين غير عادية كما يقول بريخت فى « القاعدة والاستثناء » . لست أقول إن الأبنودى يحقق بوعى كامل ما حققه بريخت فى مسرحه الملحمى بوعى نظرى شرحه مفصلا فى كتاباته النقدية . وإنما أقول إن النتيجة التى انتهى إليها الشاعر المصرى تقترب من إحدى زواياها مما انتهى إليه الشاعر الألمانى العظيم . هذه النتيجة هى أن الأبنودى لا يستغرقه الواقع المرئى المباشر كما هو فى حالته التسجيلية ، وإنما هو يجرد هذا الواقع من شكله اليومى المعتاد والمألوف ، ويعمم علاقات هذا الواقع فى أحداث نموذجية . ثم يجسد هذه الأحداث فى صور مطلقة من قيود التطابق الحرفى ، صور نمطية تستجيب لها مخيلة المتلقى عن طريق الجزئيات الداخلية المكونة لها. ولكن تراكم الأنموذج والأنماط يؤدى إلى إيجاد مسافة موضوعية بينها وبين المتلقى تحول دون استدراجه إلى المألوف بعين عادية ، وإنما تخلق فيه عيناً غير عادية فيرى المألوف شيئاً غير عادى .

فى « الأرض والعيال » وحدات موسيقية مكررة ، بل خواتيم دورية لكل مقطوعة ، مما كان يمكن أن يؤدى بالقصيدة فى أحسن الأحوال إلى وحدة المقطوعة بدلا من وحدة البيت ، وتبقى بعيداً عن وحدة القصيدة . كذلك ليس هناك هيكل أسطورى أو قصصى يلم شمل الأبيات من الشطرة الأولى إلى الشطرة الأخيرة ، مما كان يهدد القصيدة بالانحلال والتفكك . إلا أن الأبنودى فى قصيدة « الأرض والعيال » يجسد معنى جديداً لوحدة القصيدة لا يعتمد على جوها ولا على موسيقاها ، وإنما يتحقق خلال المسافة التى يحرص على قيامها الشاعر بين

القصيدة كمجموعة صور جزئية تراكمت فى إطار من الإطلاق والتجريد والتعميم ، وبين المتلقى الذى لا يرى من هذه الصور إلا وجهها الواحد ، بل لا يراها إلا صورة واحدة مهما حفلت خطوطها بانطباعات التفاصيل الداخلية .

على غير هذا النحو تتم عملية الخلق الفنى عند الشاعر سيد حجاب . فبينما يرتكز الأبنودى فى محاولته على أكثر الجوانب تراثية فى الشعر كما يبدو ذلك واضحاً فى حرصه البالغ على القيم الموسيقية والأبنية التعبيرية التى يحفل بها التراث الشعبى ، وكما يبدو ذلك واضحاً فى الإنتاج الرئيسى لصلاح جاهين . يرتكز حجاب على إقامة تفاعلات جمالية بين الصور الجزئية التى تتشكل فى قصائده لا كمجموعة من التراكمات وإنما كمجموعة من الصراعات . أى أنه لا يستطيب التقاط الزاوية الدالة أو الحدث النموذجى ، وبالتالى فهو لا يميل إطلاقا إلى الصورة النمطية . وإنما هو يقيم مجموعة من العلاقات الجدلية – فنياً – بين مدخل القصيدة وهيكلها العام ونهايتها . إنه أقرب شعراء العامية المصرية إلى مفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة ، وهو أقربهم فى نفس الوقت إلى المدلول الثورى المعاصر لهذه الرؤيا . فهو يستخدم الأسطورة القديمة حيناً ، ويصوغ الأسطورة الحديثة أحياناً . وهو يحافظ على أوزانه حقاً ، ولكن فى حدود التحرر الداخلى لرؤياه الشعرية . وهو أيديولوجياً يقف فى مدرسة واحدة مع أبناء جيله من الشباب الثورى المناضل . ولكن أيديولوجيته لا تحاصر شعره بمناطق محرمة من مناطق التجربة الإنسانية . فالجوهر المتقدم للعمل الفنى لا يضطره إلى توسيد تجربته الشعرية بظلال حتمية من واقع الطبقات الكادحة ومشكلاتها الاجتماعية . وإنما هو يعى أولا أن الفكرة السياسية أو الدلالة الاجتماعية ليست إلا عنصراً من عناصر العمل الشعرى لا سبيل إلى الانفراد بها فنياً ، إلا إذا تورم العمل من أحد جوانبه توزماً يؤكد فساده . كذلك يعى سيد حجاب أن العلاقة بين الطبقات الشعبية والجوهر المتقدم للفن ، ليست علاقة آلية أو شكلية . فربما كانت هموم المثقفين البعيدة عن الالتصاق المباشر بالعمال والفلاحين ، أكثر تجسيداً لهذا « الجوهر » . من هنا تتسم تجارب سيد حجاب بالتحرر والانطلاق إلى أكثر الآفاق رحابة وعمقاً ، واقتراباً من ثورية الشعر الحديث .

أما مجدى نجيب فهو يقف على يسار اليسار فى شعر العامية المصرية الحديث . وإذا كان الأبنودى وحجاب من الامتدادات الواضحة لصلاح جاهين ، فإن مجدى نجيب هو الآخر أحد هذه الامتدادات ولكن السبل تعقدت به وتعثرت فى منعطفات بعيدة عن تراث العامية المصرية بشكل عام . وعن صلاح جاهين بشكل خاص . معنى الامتداد الذى يجمع بين الأبنودى وحجاب ونجيب ، أنهم جميعاً يتخذون من العامية المصرية مصطلحاً شعرياً فى نطاق وحدة التفعيلة بأوزانها الخليلية الميسورة للأذن . ولكنهم بعد ذلك يتفرقون : الأبنودى امتداد للجانب الأيديولوجى فى المستويين القومى والاشتراكى (الرؤية الفكرية للواقع والفن) ، وحجاب امتداد للرؤيا الحديثة التى تمتزج فيها رؤيا القرن التاسع عشر مع رؤيا القرن العشرين فى مرحلة حضارية متخلفة . أما مجدى فإنه يقفز المسافات دفعة واحدة ، تلك التى تفصل حضارتنا عن مستوى القرن العشرين . إنه فى حدود العامية المصرية يقوم بنفس الدور تقريباً الذى قامت به قصيدة النثر فى لبنان عند محاولتها «التجاوز والتخطى» لعصور حضارية طويلة . فى قصيدة «صهد الشتا» التى عنونت ديوانه الأول ، يجرد الكلمات من تاريخها الطويل مع اللسان المصرى ، فيخلق تناقضاً بين طبيعة «العامية» الزاخرة بنبض هذا الشعب وتاريخه مع الحياة وبين اللفظة المجردة مما يكسوها عادة من لحم ودم التجربة الإنسانية المعاشة . أى أنه يقتصر على «الفكرة» دون الصورة . لهذا السبب نكاد نتساءل عن الدافع الذى يلزم مجدى بقاموس العامية المصرية . ويجره هذا التناقض فى نفس القصيدة ، وهى ليست من أجود قصائده ولكنها أكثر دلالة على شعر الشاعر بأكمله ، يجره إلى تناقض آخر بين الفكر والفن . وهو تناقض يهدد الفنان عادة بأحد طريقين : الشكلية المبتذلة أو النثرية الساقطة. ولما كان مجدى نجيب بطبيعته بعيداً عن امتلاك ناصية المغامرات الشكلية فى التعبير الشعرى ، فإنه تورط فى وهاد النثرية الساقطة من حيث لا يدرى ، فجاءت معظم قصائده خواطر فكرية مجردة . لهذه الأسباب لا أعتقد أن الموجة التى أثارها ديوان «صهد الشتا» لمجدى نجيب ، سوف يكتب لها البقاء طويلا .

والأرجح أن الموجة المضادة التى يمثلها الأبنودى سوف تتبلور فى نماذج

جيدة لا تميل كثيراً إلى الاقتصار على العنصر الأيديولوجي فى التجربة الشعرية . والمأمول إذن هو أن يبرز الاتجاه الذى يقوده الشاعر سيد حجاب كواحد من الاتجاهات الرئيسية فى شعرنا الحديث . لأنه أولا ، يتبنى الرؤيا الشعرية الحديثة التى تزاوج بين مرحلتنا الحضارية برؤيتها الفكرية للواقع والفن ، وبين أحدث منجزات التكنيك الشعرى فى إنتاج الشعراء الاشتراكيين الكبار من أمثال أراجون وإيلوار ونيرودا ، وبين أصالة التراث الشعبى فى مصر على مدى تاريخها الطويل .

* * *

أما شعر العامية اللبنانية ، فقد اتخذ لنفسه مساراً آخر ، يختلف عن مسار الشعر المصرى من المنبع إلى المصب . ولست أزعم أننى أملك أدوات الإحاطة التقييمية الشاملة للشعر اللبنانى . ولكنى أعتقد أن ظروفاً خاصة قد أتاحت لى أن أقف على الخطوط العامة فى تطور الشعر المكتوب بالعامية اللبنانية . وأن هذه الظروف قد سمحت لى بالاطلاع على أهم ما كتب فى هذا الشعر، بحيث يحق لى – بوعى كامل وإحساس عميق بمسئوليتى كناقد أمام هذا التراث – أن أسجل ملاحظاتى على الإنتاج الرئيسى لما أثمرته العامية اللبنانية فى هذا الميدان . وذلك حتى تتكامل الصورة التى أحاول تخطيطها لحركة الشعر الحديث ، وحتى نضع أيدينا على اتجاه السهم لتطورات هذه الحركة ومساراتها فى المستقبل .

وقد حدث أن طالعت فى العدد الرابع من مجلة « شعر » فى خريف ١٩٥٧ مقالا ليوسف الخال حول ديوان « دولاب » للشاعر ميشال طراد . وكانت المآخذ الرئيسية للناقد على الشاعر هى استمراره على النمط التقليدى : وحدة البيت لا القصيدة كبناء فنى ، الاعتماد على الفكرة لا على الصورة ، التشديد على أهمية اللفظ والعبارة الهندسية لا على التجربة وعفوية التعبير عنها . بالإضافة إلى ما يحفل به الديوان من وصفية خارجية ، وقوقعة انعزالية عن التاريخ ، ورمزية تجريدية تعلق مفاتيحها فى الذهن فقط . ثم التفاؤلية غير النابعة عن فلسفة فى الوجود، وإنما هى تصدر عن لاوعى بالمشكلات الحيوية التى يواجهها الإنسان . وأجمل يوسف الخال رأيه قائلا إن شكل التعبير الذى كان من الممكن أن يتحرر فى إطار العامية غير المقيدة بأغلال الفصحى ، لم يخرج على أنماط الزجل اللبنانى التى لا تختلف

فى الجوهر عن أنماط الشعر الفصيح من حيث البيت والاعتماد على القافية كعنصر أساسى بالنغم الشعرى .

إن أهمية هذا المقال أنه يحدد بصورة علمية دقيقة أطراف القضية التى نحن بصددها الآن : من أين ينبع الشعر اللبنانى ، وإلى أين يتجه؟ لقد أجاب ميشال طراد فى « دولاب » و « ليش » وهما المجموعتان اللتان أتيحا لى أن أقرأهما ، أن العامية اللبنانية هى الوجه الآخر للعربية الفصحى ، فشعرها يخضع لنفس القوالب التاريخية التى بلورتها اللغة العربية . على طول الديوان لا نستشعر أية محاولة للخروج على هذه القوالب تبرر استخدام العامية كتراث مستقل ؛ وأقصى ما يقوم به الشاعر من اجتهادات فى التجديد هو محاكاة المهجريين العظام فى التلاعب بنظام الأشطر ولكن فى النطاق الخليلى الصارم . ولا يبقى من لبنانية شعر طراد سوى التغنى بلبنان ، بجبالها ، وسمائها ، وبحرها . وهكذا يستشهد الشعر على صليب الرومنتيكية السطحية والاجترار المهجرى والتبعية الأمينة للفصحى والحب العظيم للبنان . وهذه كلها لا « تبرر » أن يكتب ميشال طراد شعره باللبنانية ، فلربما استطاعت العربية أن تمده مباشرة بما تحتاج إليه إمكانياته الشعرية من رصيد لا علاقة له بالعامية اللبنانية .

هناك تيار آخر يقوده موريس عواد فى « اغنار » وعبدالله غانم فى « العندليب » ، إنهما أقرب إلى الثقافة الغربية وتياراتها الشعرية الحديثة . وبالرغم من أن صاحب « العندليب » أقل تحرراً من صاحب « اغنار » إلا أنه كان قد كتب هذه المجموعة ونشرها لأول مرة عام ١٩٣٩ ، ونستطيع أن نقول بأنه أحد القلائل فى شعر العامية اللبنانية الذين حققوا لهذا الشعر انتصارات « التحول » من قالبية الزجل اللبنانى إلى رحابة الشعر الحديث . ولا جدال فى أننا سنجد عند عبد الله غانم كافة المطلقات الرومانسية التى عثرنا عليها فى شعر ميشال طراد كالطبيعة والمجردات ومحبة لبنان ، إلا أن شاعر « العندليب » حاول فى نطاق هذه المطلقات أن يتحرر نوعاً ما فى الوزن والقافية ، بل حاول فى قصيدته « شوكة الزعرور » أن يصوغ بناء أسطورياً من نسيج التجربة الإنسانية الحية ، وأكاد أقول إن أهم المنجزات التى حققها شعر عبد الله غانم هو أنه قدم التبرير العملى لكتابة الشعر باللبنانية فاستخدم

الخصائص الذاتية للوجدان اللبنانى فى مستواه اللغوى ، وخرج عن محاكاة الفصحى والزجل اللبنانى على السواء . وأعطى القصيدة العامية بعداً جديداً هو قدرتها على التعبير عن روح العصر ، جنباً إلى جنب مع قدرتها على تجسيد البيئة . فليست مفردات اللغة ذات طابع تاريخى فحسب ، وإنما تنبع من العلاقات الداخلية لتراكيب هذه اللغة فى مستواها الشعرى أصالة الإحساس المعاصر والمجايلة الحقيقية . وقد انعكست إنجازات عبد الله غانم فى شعره على نحو آخر هو إكساب القصيدة درجة لا بأس بها من درجات الوحدة الدينامية التى تجمع شملها لا بواسطة الموضوع ولا بواسطة الوزن ، بل عن طريق أكثر بساطة وغوراً هو تلك الروح الغنية التى تختار القصة الشعرية أو الخرافة أو الحدوتة أو الأسطورة ، بناء فنياً يحقق إلى حد كبير ما ندعوه عادة بالوحدة العضوية .

فاذا جاء موريس عواد بعد صدور ديوان عبد الله غانم بحوالى ربع قرن ، وأصدر « اغنار » عام ١٩٦٣ فإن تقييمنا يجب ألا يغفل من اعتباره تلك الانتصارات التى كسبها شعر العامية اللبنانية منذ ذلك التاريخ البعيد . ومن هنا لن تكون المسافة طويلة بين ما حققه « العندليب » مثلا ، وما حققه « أغنار » بالرغم من « الزمن » الطويل بينهما . لم تخف حدة الأحاسيس الرومانسية ، وربما تضاعفت حدة الإحساس بالفكرة اللبنانية ، ولعل قصيدة « اللعبى الإلهى » من أهم قصائد الديوان التى تؤكد على مكاسب العامية اللبنانية من رؤى الشعر الحديث . فقد استطاعت الثقافة الغربية التى يتمتع بها المؤلف ، مع الحس التاريخى باللغة ، من أن يخلقا « الأسطورة اللبنانية » إن جاز التعبير عما نلاحظه فى أكثر نماذجه نضجاً عند سعيد عقل .

ولست أميل مع القول الشائع بأن تجربة سعيد عقل تصطبغ بألوان معادية للقومية العربية ، عميلة للاستعمار الأجنبى . ولكنى أرجح أن هذه التجربة سقطت فى براثن وأنياب مرحلة « رد الفعل » العنيف إزاء مرحلة التزمت والجمود والرجعية التى أصابت الشعر العربى بالانحطاط آماداً طويلة . وغالباً ما تتسم ردود الأفعال بالتضخم والمبالغة ، فيحلم سعيد عقل بالحرف اللاتينى كمخلص « أبدى » من عذاب الحرف العربى . وينتهى به الأمر إلى أن يهبط فى وهاد

الشكلية المبتذلة حين ينطلق فى تجاربه من المستوى الأدنى للعنصر اللفظى فى الصياغة اللغوية للقصيدة . فليس الحرف اللاتينى فى نهاية الأمر إلا ترديا فى هاوية « المطلقات » التى ينزلق إليها مجددو « رد الفعل » عندما يحاولون تجاوز مشكلات « النسبية » تجاوزاً أبديًّا ، بهجرها . فى المستوى اللغوى للتجربة الشعرية يتصورون اللغة العربية فى « لحظة سكون وثبات » لا نهاية لها. وبالتالى يتصرفون على أساس « انعدام الأمل » فى هذه اللغة واليأس من حل مشكلاتها . وبدلا من تطوير رؤيتهم السكونية هذه (التى تجرهم فيما بعد إلى حلول شكلية) إلى رؤية عنصر « الحركة » فى جميع ظواهر الكون بما فيه اللغة، وبدلا من النضال والمشاركة فى تغيير معدل السرعة لحركة اللغة ، يركنون إلى الرؤيا العاجزة التى تدغدغ حواسهم بيقظة رومانتيكية فى صميمها هى الهجرة إلى « الحل المطلق » ممثلا فى الحرف اللاتينى ، مفضلين الاستكانة والاستسلام على الكفاح المرير ، مشاركين موضوعيًّا فى جريمة الجمود اللغوى بترك الحلبة خالية أمام الفريق المحافظ .

ومن ناحية أخرى ينسى سعيد عقل وأتباعه ، أو يتناسون ، فى غمرة كسلهم واسترخائهم أن تجريد المسألة اللغوية من بقية العناصر المكونة لقصيدة الشعر ، يحيل تجاربهم إلى مومياءات فارغة . فهم بالإضافة إلى سقوطهم فى هاوية التعميم المطلق من أية قيود تراثية تربط الشاعر بأعمق تربة محلية تمنح شعره مذاقاً « خاصًّا » لا يكتسب فى نفس اللحظة بديلا هو النكهة « الإنسانية » . أى أنه يصبح معلقاً فى منطقة انعدام الوزن والجاذبية . وهو بذلك ينتهى إلى النقيض المتطرف لما أراده لتجربته الشعرية من أن تكون « لبنانية » الخصائص والجذور . فقد أبدل الوسائل بالغايات والغايات بالوسائل ، ومن ثم ضاع « الهدف » فى ضباب الرؤيا الغائمة . لا شك أن التجربة الدرامية فى « قدموس » والتجربة اللغوية فى « يارا » من أكثر التجارب التى أغنت محاولات العامية بمزيد من القدرة على فتح الأبواب المغلقة فى وجدان البشر ، إلا أن الطريق الذى استأنف سعيد عقل السير فيه يؤكد أن الأبواب ما زالت مغلقة . وهكذا تصل أشعار العامية اللبنانية إلى نهاية الطريق المسدود الذى بدأ من منعطف لم يستقر على معنى التراث بعد . وبينما يكاد شعر العامية المصرية أن ينفرد بالأمل فى خلق شعر مصرى أصيل ، يتخلى شعر العامية اللبنانية عن هذا

الهدف للشعر العربي الحديث الذى عبر عن لبنان والحضارة العربية والإنسان المعاصر ، تعبيراً لا سبيل إلى إنكار أصالته .

* * *

ذلك أن الشعر الذى كتبه يوسف الخال وخليل حاوى يرشف عبيره الأصيل من كنوز التجربة العربية فى الشعر ، ولكنه يرتكز بلا أدنى تردد على الرصيد الوجدانى للإنسان اللبنانى ، يتشوف عبر الرؤيا الحديثة فى الشعر إلى أعمق خلجات الإنسان المعاصر فى كل مكان من عالمنا . كذلك تصبح تجربة شاعر كخليل حاوى من أعمق التجارب العربية تجسيداً لهموم الإنسان فى بلاده وتاريخه وتراثه الشعرى . فمن « نهر الرماد » إلى « بيادر الجوع » يعيش خليل حاوى تجربة الموت الحضارى المرعب الذى يتحول خلال معاناة « الفداء » إلى البعث العظيم . وبالرغم من أن التجربة المسيحية تلقى ظلالها على شعر يوسف الخال وخليل حاوى معاً إلا أن ثمة فرقاً هائلا بين الانطلاق من رؤية المستقبل « البعث » فيصبح الحاضر والماضى « حلماً » كما هو الأمر عند يوسف الخال ، وبين الانطلاق من رؤية الحاضر « المصلوب » فيصبح الماضى والمستقبل إطاراً « أسطورياً » كما هو الحال عند خليل حاوى. وهذا هو الفرق أيضاً بين مسحة الحزن الهادئ فى « البئر المهجورة » بكل ما تنطوى عليه من بساطة البناء الدرامى ، وبين مسحة العذاب المر فى « نهر الرماد » و « بيادر الجوع » بكل ما تنطوى عليه من غموض وتعقيد البناء الشعرى. كلاهما يستخدم الأسطورة ، كلاهما ينطلق من لبنان ، كلاهما يشارف الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، كلاهما تسيطر عليه النغمة المسيحية . ولكنهما سرعان ما يختلفان ، أحدهما — يوسف الخال — يتعبد فى هيكل الفداء ، يصلى فى رؤاه أن تمطر السماء معجزة ، والآخر — خليل حاوى — يتسلق سلماً طويلا إلى السماء كسلم يعقوب يلمس المعجزة بكلتا يديه ، ويعود وفى يمينه « الأمل ». وهكذا تجاوزت أشعار الخال وحاوى مرحلة الارتباط السطحى المباشر بالسياسة حين كانت تجسد لهم هذا الأمل فى حزب أو زعيم فيربطان أفلاك القدر بوحى إلهامه العبقرى . ومن ثم كانت أشعار تلك المرحلة ، إما تسابيح تبهج بومضات الزعيم الملهم ، أو صلوات تصوغ البناء العقائدى للحزب البطل . وفى جميع

الأحوال كان شعرهما مرابطاً عند حدود التسجيل التقريرى الهاتف الذى ينفرط عقداً من الأشطر المتساوية أو المتراوحة ، أو فى أحسن الأحوال من التفعيلات المترامية على حانبى الطريق يجمع شملها وعقدها خيط ضعيف واه من تطريز الموهبة ووشى الصنعة . تطور يوسف الخال وخليل حاوى بشعرهما العربى حتى أصبحا يعبران عن لبنان العربية وإنسانها المعاصر ، بأكثر أدوات التعبير الشعرى أصالة وحداثة . أصبحت الأسطورة الحديثة هى البناء السيمفونى المركب الذى يحتويه خليل حاوى فى « الكهف » وغيرها من قصائد مجموعته الأخيرة « بيادر الجوع » . ولم يعد يوسف الخال يعتمد على الإشارات الأسطورية التى تتخلل القصيدة كإيماءات حيية رامزة ، وإنما أضحى البناء الأسطورى هو الهيكل العام الذى يضمنه بالأنسجة الحية من تجربة اللحم والدم والعظم التى يعيشها حتى النخاع ، تجربة الشعر الأصيل والحديث . معاً .

غير أن مرحلة التحول هذه التى اجتازها كبار الشعراء العرب المعاصرين لاتتضح أكثر مما اتضحت فى أعمال شاعرى العراق عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب ، والشاعر السورى على أحمد سعيد « أدونيس » ، والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . وبالرغم من أن شعر هؤلاء جميعاً فى ظل الارتباط السياسى المباشر لكل منهم ، كان على درجة من الصدق الفنى والنضج الفكرى أعلى بكثير من شعر المرحلة ككل ، إلا أنهم فى تواريخ متقاربة ومتباعدة آثروا التحليق فى آفاق الرؤيا الشعرية الحديثة بعيداً عن الرؤية الفكرية للواقع والفن . ولعل بدر شاكر السياب هو رائد المنتمين إلى الحداثة فى الشعر بينما يحدث التطور الهائل فى شعر البياتى فى وقت متأخر نسبياً . إلا أنهم فى النهاية ، فى الطريق الطويل إلى الرؤيا الحديثة ، يفترقون ويختلفون ويتشعبون فيما لا حصر له من منحنيات الرؤيا الحديثة ومنعطفات الشعر الحديث . ذلك أن لكل منهم جذوره الخاصة به ، وفى تراث كل منهم تقاليده الخاصة به ، مهما وحدت بينهم مظلة الحضارة الواحدة والعصر الواحد ، والجيل الواحد . إن السياب الذى اغترف فى مستهل حياته الشعرية من المنابع الإنجليزية فى شعر إليوت وإيديث ستويل ، يختلف بالضرورة عن البياتى الذى اتجه إلى ناظم حكمت وإيلوار وأراجون ، وهما معاً يختلفان بالحتمية

عن ثقافة أدونيس وعبد الصبور . فبالرغم من أن السياب قد تطور على مدى أكثر من مرحلة فى تطوره الشعرى من« الأسلحة والأطفال » و « المومس العمياء » و« حفار القبور » — ولننس تماماً مرحلة « أزهار ذابلة » و « أساطير » — إلى « أنشودة المطر » و « شناشيل ابنة الجلبى » ، فإن المصادر الأولى فى تكوينه الشعرى ظلت تنعكس على إنتاج هذه المراحل جميعها بنسب متفاوتة ، وبصور، متنوعة . كذلك الأمر مع البياتى من « أباريق مهمشة » إلى « سفر الفقر والثورة » ، وأدونيس من « قصائد أولى » إلى « أغانى مهيار الدمشقى » إلى « كتاب التحولات » ، وصلاح عبد الصبور من « الناس فى بلادى » إلى « أحلام الفارس القديم » مرورا بـ« أقول لكم » .

ربما يتفق السياب مع البياتى فى وحدة البيئة الاجتماعية والأيديولوجية إبان المرحلة الأولى ، وربما يختلفان بعد ذلك مع أدونيس فى اتجاهه السياسى السابق على ١٩٥٧ ، ثم يعودان إلى الاتفاق مع صلاح عبد الصبور . إلا أن هذا الاختلاف وذلك الاتفاق إنما ينبع من طبيعة المرحلة المشتركة التى جمعتهم وهى مرحلة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » التى انعكست على « المجد للأطفال والزيتون » للبياتى و « الأسلحة والأطفال » للسياب و « شنق زهران » لعبد الصبور ، و « قصائد أولى » و « أوراق فى الريح » لأدونيس . ومهما تراوحت درجات التحرر فى الوزن والقافية من شاعر إلى آخر ، فإنهم جميعاً لا يخرجون على « نوعية واحدة » هى الرؤية الفكرية للواقع والفن التى تمنح الأولوية فى عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعى والدلالة السياسية . إلا أن ما يختلف به أمثال هؤلاء الشعراء عن بقية زملائهم المنتمين إلى هذه « الرؤية » ، هو أنهم كانوا شعراء أولا ، بمعنى أنهم كانوا يتلمسون بوعى ازداد مع التجربة والزمن معالم « الكون الشعرى » الذى يختلف « عن الواقع » و « الحياة » و « المجتمع » اختلافاً كيفيّاً ، وإن كان الواقع والمجتمع والحياة هى عناصر المادة الأولية المشاعة فى الكون الشعرى . ويتبدى لنا هذا الاختلاف بين شعرائنا هؤلاء وبقية زملائهم فيما يمكن ملاحظته بعد طول تأمل ، من أن ثمة إرهاصات فى أشعارهم الأولى تشع بومضات الأمل فى تجاوز الأسوار الضيقة للرؤية الفكرية ومحاولة اكتشاف

الرؤيا الشعرية الحديثة . ولعل قصيدة « رحلة فى الليل » التى صدرت ديوان : « الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور هى أكثر هذه الإرهاصات وضوحاً .

إلا أنه سرعان ما أنضجت التجربة نماذج المدرسة الحديثة ، فأمست فى المكتبة العربية دواوين مثل « أغانى مهيارالدمشقى » و « سفر الفقر والثورة » و « شناشيل ابنة الجلبى » من معالم الرؤيا الشعرية الحديثة التى تدفع الشعر فى بلادنا لأن يتولى عن جدارة واستحقاق عجلة القيادة الحضارية لأدبنا الحديث، وإذا كنت قد قلت إن التكوين الذاتى الأول لكل شاعرعربى حديث ، يلقى ظلاله على أحدث ما كتب ، وبالتالى فإن كل شاعر يختلف حتى فى أولى مراحل تطوره عن الشاعر الآخر . فإننى أستكمل القول بأنه إذا كانت الرؤية الفكرية للواقع والفن التى سيطرت على إنتاج شعرائنا الباكرقد استطاعت أن تقلل من نقاط الخلاف بين كل شاعر وآخر، فإن الرؤيا الشعرية الحديثة التى يجتمعون اليوم عند تخومها تقوم بدور عكسى ، إذ بواسطتها يزداد الشاعر تفرداً وأصالة ، جنباً إلى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل .

ومع الأيام تزداد رقعة الشعر الحديث بجناحيه اتساعاً . وإذا كان شعر العامية المصرية يكتسب المزيد من النضج والعمق ويحقق انتصارات باهرة للأدب المصرى الحديث ، فإنه ما تزال هناك كوكبة من الشعراء الذين يكتبون بالعربية شعراً حديثاً ما يزال فى طور التجربة : هناك محمد عفيفى مطر الذى يحاول أن يفجر من « الأرض » كنوزاً من الخرافات والأساطير والتراث المتصل بأعمق همومنا ، ونجيب سرور الذى يتخذ من التراث الشعبى والعربى والإنسانى أرضاً فكرية لمجموعة تجاربه الشعرية . وهناك محمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وشوقى خميس وفاروق شوشة ومهران السيد وبدر توفيق وأمل دنقل وكامل أيوب يحاولون التخلص من الرواسب الرومنتيكية العالقة بوجدانهم الحديث ، وإن اختلفوا من شاعر إلى آخر فى درجات الموهبة والثقافة والتجربة . وهناك من بقية الأقطار العربية : محمد الفيتورى فى أحدث دواوينه يتجاوز حدود « أغانى أفريقيا » و « عاشق من أفريقيا » ليلحق بالركب مزوداً بطاقته الضخمة التى طالما أغنت أرواحنا . إن تطور شاعر كالفيتورى يؤكد أن الأصالة والصدق هما الجناحان

القويان اللذان يستطيع الفنان بواسطتهما أن يتجاوز أعلى الأسوار ، وتنكسر بموهبته أضيق الدوائر ، وتنفسح أمام عينه أكثر الآفاق رحابة وعمقاً . وهناك بلند الحيدري ورشدى العامل وعصام محفوظ ورياض الريس وشوقى أبو شقرا وغيرهم كثيرون من أولئك الذين يواكبون الرؤيا الشعرية الحديثة بمزيد من الصبر والمعاناة . أولئك الذين يمكن أن تصوب إلى صدورهم الاتهامات المسرفة من غياهب السلفية الجديدة أو كهوف الرومانسية الاشتراكية بأنهم تخلوا عن الثورة أو المعركة أو الميدان ، أنهم تقوقعوا داخل ذواتهم ، وأنهم يحلقون فى متاهات من التجريد المظلم . . ذلك أنهم بدأوا يشعرون بالأرض تسحب من تحتهم ، كما سبق أن سحبت من الذين قبلهم ، وأصبحوا فى منطقة « اللاوجود » الشعرى التى تضم عتاة المحافظين . وبعد فوات الوقت سيتنبهون إلى معنى جديد للثورة فى الشعر . الثورة التى لا تجعل من الشعر ظلا باهتاً ، ولا من الشاعر تابعاً ، وإنما من الشعر « مشاركة » إيجابية فعالة ، ومن الشاعر ثائراً يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة فى معركتها التى لا تنتهى مع التاريخ . أقول هذا وفى خاطرى بعض النماذج من الشعر « الجديد » للشباب ، ولكنه ليس شعراً حديثاً بأية صورة من الصور .

ولعل المشكلة الرئيسية فيما أعتقد ، هى النظر إلى حركة التجديد الحديثة فى الشعر على أنها تجديد فى الشكل الشعرى ، أو أنها تجديد فى مضمون القصيدة . وسوف نصادف بين الشعراء الجدد من يناصر المعنى الأولى ومن يلتزم بالمعنى الآخر . والحق أن الحركة الحديثة فى الشعر العربى — من حيث الجوهر — هى ثورة عريقة الجذور فى رؤيا الشاعر تستمد عناصرها من الثورة الحضارية الشاملة التى تجتاح وطننا العربى فى الوقت الحاضر . ورؤيا الشاعر ليست هى المحتوى السياسى أو المضمون الاجتماعى أو الدلالة الفكرية ، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التى يعيشها الشاعر فى عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافى والسيكلوجى والاجتماعى ، وخبراته الجمالية فى الخلق والتذوق ، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع ، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون .

كذلك فإن رؤيا الشاعر ليست هى أدوات الصياغة التى تشكل تجربته وفق

ما يحسه من أفكار وانفعالات ، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيرى للتجربة ضمن ما تحمله من اتجاهات ، بل ربما كان التعبير فى ذاته تجربة واتجاهاً .

* * *

فإذا ذهبنا إلى تطبيق معنى « الرؤيا » على مجموعة من القصائد الجديدة(١) التى أمامنا تعذر علينا أن نجد قصيدة واحدة تحمل هذا المعنى . بل نلاحظ أن البعض يفهمون التجديد على أنه مغامرة « شكلية » لا أكثر . هكذا نقرأ للشاعر عبد المنعم عواد يوسف فى « أغنية لمستمع لم يولد بعد » .

قال لى « وفر غنـــاءك
« ليس فى العالم من يصغى إلى هذا النشيد .
« ليس فى العالم ، إنسان وحيد .
« ليس فى العالم ، من يسمع شدوك »
قلت : « حقا ، ربما الآن ، ولكن . .
« فى المدى الآتى ، البعيد . .
« فى السنين المقبلات . .
« فى القرون الآتيات . .
« ربما يولد من يمنح أذناً لغنائى »

إننا نستطيع أن نغض الطرف عن خلو القصيدة من أية تجربة فى حدود أى معنى من المعانى ، ولكنا حينئذ نتوقف لنتساءل : لماذا تعمد الشاعر أن يصوغ قصيدته على هذا النحو المرسل . إن عبد المنعم عواد يوسف يجيد النظم على النحو التقليدى ، وإجادته هذا اللون تعنى أن تجربته الشعرية محدودة بأسوار رؤيا قاصرة لمعنى الشعر . فالموضوع الذى يطالعنا به فى قصيدته هو الإيمان بأن غناءه لن يذهب عبثاً حتى إذا لم يستمع إليه أحد من معاصريه ، فهو متفائل بأن

(١) نشرت فى عدد يوليو ١٩٦٤ من مجلة « الشعر » القاهرية .

الغد سوف يستمع إليه . هذا « الموضوع » لم يتبلور فى تجربة أيًّا كانت ، لأن الشاعر اكتفى بأن « ينثر » فكرته بلا عناء ولا معاناة . فبالرغم من أنه لم يخطئ فى الوزن ، وأكثر من استخدام الكلمات التى تحل مكان القافية فى نهاية الأبيات كالنشيد ووحيد والمقبلات والآتيات ، إلا أن القصيدة جاءت نثراً عادياً لخاطرة ذهنية مجردة . من هنا يلجأ إلى تكرار « المعنى » من مقطع إلى آخر بلا وظيفة فنية يحملها التكرار ، كما يكرر الأشطر المتساوية فى المقطع الواحد بلا مبرر يخفف من وطأة صخبها الموسيقى ، أو يكثف شحنتها الشعورية . الشاعر إذن يفهم التجديد بمعناه الشكلى المحض ، فيتحول بالشعر إلى نثر .

تختفى هذه النثرية تماماً فى قصيدة « بدلا من الكذب » لمهران السيد ، ويكاد الشاعر أن يلج عالم الشعر الحديث ، لولا إصراره الغريب على البقاء خلف غيمة رومانسية لم تعد قادرة على تشكيل رؤيا فنية للشاعر المعاصر .

كنا كسائلين أعرجين فى مدينة ،
تعج بالصخب
نحس مثلما يحس أهلها بذلك الذى يحوم فوقها
وأن شيئاً ما يقوم بيننا
كما يقوم بينهم
وكان عجزنا القديم كالحياة ، لحظة الفراق ، عجزهم .
وأننا ، وأنهم
ننوء بالرؤى الحزينة
لكنهم كانوا على الدوام يحتمون من شقائهم . . بنا
ويهربون فى جلودنا .
ويدفنون عريهم ، كما النعام ، فى صقيع عرينا .
وكلما مرت بنا الأيام فى طريقها . . تضيف للمخزون فى عروقنا .
فنى الصباح . . لا نود أن نعيش للظهيرة
وساعة الغروب ، نحسد النهار إذ يموت قبلنا
وعندما تسيل رعشة النجوم فى عيوننا الضريرة

نقول من صميمنا . . يا ليتها الأخيرة
لكى نغوص فى سكينة إلى الأبد .

إن الرومانسية ليست «وصمة» فى جبين الشاعر، لو أنه جعل منها رومانسية حديثة ، أى أن يستخدم إمكانيات الغناء الرومانسى فى خلق رؤيا حديثة . ولكن مهران السيد يخضع تلقائيًّا لسمات مرحلة سابقة من تطور الشعر الرومانسى لا تتلاءم مع طبيعة التجربة الإنسانية العميقة التى يعيشها الشاعر المعاصر . وأقول «التجربة» لا «الموضوع» لأن الحب والحزن والفرح ومختلف انفعالات الفرد صالحة لأن تكون زوايا يلتقط منها الشاعرما يناسب تجربته . فالتجربة ليست هى الحدث أو الفكرة فى البناء الشعرى، وإنما هى التجسيد الذاتى لحرارة اللقاء بين الإنسان والعالم . أما البناء الشعرى فهو التجسيم الموضوعى للتجربة . ومهران السيد عندما يقتصر على ذلك اللقاء الرومانسى مع العالم، فهو لا يعكس روح العصر التى تخطت هذا اللقاء . ولذلك لا أرى فى قصيدته هذه شعراً حديثاً بحق، بالرغم من أنه يتخلص من أسر الكثير من القيم التقليدية فى الشعر . فهو لا يميل إلى الرصد الفوتوغرافى لجزئيات الحدث الذى يظلل التجربة ، وهو بعيد عن الضجيج المفتعل ، وهو حريص على أن يقترب من أدوات التركيز ،شيئاً فشيئاً . ولهذا أناشد هذا الشاعر الموهوب أن يعانى مشقة التغيير النفسى والذهنى والجمالى ، إلى مرحلة أكثر تقدماً ، وثقتى فى ماضيه الفنى تدفعنى إلى الاقتناع بقدرته على إحداث هذا التغيير .

وعندما أتذكر سمات الفقر الغالبة على الروح الشعرية المعاصرة فى وطننا ، أتذكر أيضاً أننا لا نعانى من فقر أيدلوجى أو حضارى ، فنحن فى مرحلة بناء على المستويين الفكرى والاجتماعى على السواء . ومن هنا تصيبنى دهشة بالغة حين تصبح قضية فلسطين مجرد مشجب يعاق عليه بعض الشعراء آهاتهم الصادقة دون تعمق للمدلولات الكبيرة التى يمكن أن نستخرجها من هذه القضية البطولية التى أصبحت إحدى قضايا العصر، بفاعلية الإيمان العظيم الذى يضمره الإنسان العربى الحديث من أجل النضال عن نبالة هذه القضية وشرفها . وتحضرنى هنا محاولتان فى مجال الرواية للكاتبين حليم بركات وغسان كنفانى ، حيث

استطاعا أن يرتفعا إلى مستوى مأساتنا الخاصة فى فلسطين ، حين ارتفعا بفنهما فى « ستة أيام » و « رجال فى الشمس » إلى المستوى العام لمأساة الإنسان المعاصر.

ولا أعتقد أن الشعر المنشور فى نفس العدد من مجلة الشعر حول مأساة فلسطين يستطيع أن يصل إلى نفس المستوى الذى وصله الرواية العربية . إذ أين المأساة فى قصيدة « الحصار » للشاعر عبد الرحمن غنيم ؟ إنه يقول فى أحد مقاطعها :

هجرت معسكر التشريد
كيف تطيق فيه تذوق الزاد ؟
وكيف تطيق أن تحيا بمستنقع ؟
وتدفن جسمك الموبوء فى الأوحال كالضفدع ؟
لتوقف كل صرصار وجرذان . . تقول له :
بأنك كنت تملك مرة وطنا
وأنك كنت قد جهزت قبرك فيه
وكنت ابتعت من دكان قماش به كفناً
وأديت الفروض كما أراد الله
كى تلقاه ،
مغتفراً ذنوبك ، طاهر الأذيال
ولكن قبل أن يأتيك « عزرائيل »
جاء وبـــاء « إسرائيل »
لتحفر قبرك الموعود فى الغربة
وقد تركتك نهب الذل ،
سترقد راعش الأوصال

ليعذرنى الشاعر إذا قلت إن أمثال هذه القصيدة يسىء إلى مأساتنا فى فلسطين أكثر مما يعمق أبعادها ويضىء جوانبها ، فليس معقولا على الإطلاق أن أطمح إلى إقناع أى قارئ بهذه المأساة لمجرد أننى لن أدفن فى تراب فلسطين . إننى لا أنكر قيمة الاعتبارات الوجدانية التى تومئ بإشارة أو بأخرى إلى موروث شعبى عن التراب والغربة وما إليها . ولكن الاقتصار على هذه الاشارات وتعريتها

من أية إيماءات غنية بالفكر والتجربة الإنسانية ، لايؤدى إلا إلى طريق مسدود فى وجه الشعر ووجه المأساة معاً . إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربى ، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين ، وإنما هى مأساة إنسانية عامة ، هى مأساة « العنصرية » أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث ، ولذلك أتصور فلسطين دائماً نبعاً لا ينضب من الأفكار والتجارب التى لا يمكن أن تتمخض عن أزمة المقابر التى جاءت فى القصيدة .

* * *

على أن هذا لا ينفى أن ثمة قصائد واعدة كما نرى فى « الرجال الغائبون » لبدر توفيق . وكم كنت أود أن يتاح لى الحديث عن قصائد هذا الشاعر الجديد فى مجموعها ، لأن هذه القصيدة لا تمثل أبعاده كلها ، وإن كانت تمثل بعضاً من عيوبه الخطيرة . فبدر شديد الحرص على « الغنائية » بمعناها التقليدى الذى يحتل فيه « الجرس » مكاناً رئيسيًّا . وبالرغم من أن الجرس فى كثير من قصائد الشعر العالمى الحديث يقوم بوظيفة جديدة هى تكثيف المعنى وتركيز الدلالة ، إلا أن بدر لا يستفيد من جرسه هذه الفائدة ، بل يستميله شىء قريب من الصخب والرنين الذى يرافق الشعر التقليدى بحكم تقفيته تارة ، أو بحكم اختياره للبحور الصارخة تارة أخرى .

ولا أريد هنا أن أستشهد بمقاطع محدودة من قصيدته « الرجال الغائبون » لأن علو الجرس هو السمة البارزة فى جميع مقاطعها . ولكن بدر توفيق يستخدم الصورة الشعرية بمدلولها الحديث استخداماً جيداً ، لا يسىء إليه تكرار « الفكرة » التى يلح عليها ، لأن الصور التى يستخدمها تعمق من هذه الفكرة كلما أوغلنا فى القصيدة .

إننى أعتذر إذا لم أكن قد تناولت هذه القصائد بشىء من التفصيل . فما كان يعنينى سوى إلقاء الضوء على مجموعة من الظواهر التى تباعد بين الشعر الذى يتخذ لنفسه الإطار المرسل وبين روح الحداثة التى نتوق إليها فى هذا الشعر . لأن الشعر العظيم ليس — بكل تأكيد — هو الخطوط والمنحنيات التى تحدد شكل الهيكل العظمى ، وإنما هو اللحم الذى يكسوه والدم الذى يجرى فى عروقه . فالنثرية

والغنائية والرومانسية التى لاحظناها على بعض هذه القصائد ، ربما تجعل من النظم شعراً ، ولكنها لا تملك المقدرة على تحويل هذا الشعر إلى شعر حديث .

* * *

كان إطلاق تسمية « قصيدة النثر » آخر رواسب الحس الكلاسيكى فى حركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى . لأن التسمية – أية تسمية – هى خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم . وأولى السمات الأساسية لمعنى الحداثة فى الفن ، هى الإيغال فى التفرد للدرجة التى يصبح معها التعميم عجزاً وقصوراً عن استيعاب مفهوم الحداثة . فلو أننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور إلى الآن لاكتشفنا أن التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضارى . بينما تأخذ هذه الصفة فى التلاشى كلما أحرز المجتمع الإنسانى – ومعه الفن – إحدى خطوات التقدم الحضارى . فإذا قلنا اليوم « قصيدة النثر » ضمن إطار حركة الشعر الحديث ، فإنما نعود القهقرى إلى منطق الخانات التى تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من « القواعد » ، أى أننا نعود بعبارة أخرى إلى منطق المحافظين ، فالخانة ليست إلا تعبيراً ملتوياً عن الرغبة فى ضرورة الثبات . ومن ناحية أخرى ، فإن من أهم معالم الرؤيا الحديثة فى الشعر هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر لا تمنح الفرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة . وإذا كان هناك ما يشبه الاتفاق حول المصادرة القائلة بأن الوزن الموروث ليس معياراً وحيداً للشعر ، فإن إحلال كلمة « النثر » مكان الوزن ، لا تعبر إلا عن « رد الفعل » لا عن الفعل الذى يصنعه الشعراء الحديثون . فهى – قصيدة النثر – تقف فى الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم ، ولكن دعاة هذه وتلك يلتقون فى الواقع عند حدود المفهوم الكلاسيكى للشعر . بمعنى آخر المفهوم الشكلى . فليس النثر فى قصيدة النثر هو الذى يمنحها قيمتها الفنية الجديدة ، وليس النظم فى قصيدة النظم هو الذى منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة . وإنما هناك شىء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات ، نثراً ونظماً ، هو الذى يخلق ما ندعوه بالشعر . كما أن هناك شيئاً آخر لا علاقة له بالتخلى عن الأوزان الخليلية هو الذى يجعل من شعرنا قصيدة حديثة . هذا إيضاح أولى ، لا بد أن أبدأ به حتى أتلوه ببقية أوجه

الاختلاف بيني وبين دعاة « قصيدة النثر » فقد أساءت إليهم التسمية ، كما أساءت إلى الناقد الحديث الذى لم يعد « يطالب » الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته، ولم يعد « يستخلص » القيم الفنية متسلقاً على الشعر ، وإنما أصبح رائد المشاركة للشاعر الحديث نشوة الخلق . لم يعد مجرد « قارئ ممتاز » كما كانوا يصفونه فى القديم ، لأن القارئ الحديث أصبح شاعراً وناقداً فى آن . لا بالمعنى التكاملى الساذج الذى يمزج الخلق بالنقد كنقيضين يمكن التوفيق بينهما ، وإنما بالمعنى الحضارى العميق الذى يجعل من الرؤيا الحديثة للعالم ، هدفاً لكل من المبدع والمتلقى على السواء . إن القيمة الحقيقية لمقدمة أنسى الحاج فى مجموعته « لن » ليست فى المسلمات البديهية التى تفرق بين الشعر والنثر ، وليست فى المفارقات الطبيعية بين شعر النظم وشعر الحياة ، وإنما تكمن هذه القيمة فى جملة واحدة جاءت عفواً خلال هدير أنسى وثورته الطموحة إلى التفجير والتدمير والبناء من جديد، والجملة التى أقصدها تقول « بين القارئ الرجعى والشاعر الرجعى حلف مصيرى » . تلك هى المسألة التى لم يعرض لها الشاعر بشىء من التفصيل ، بل هى انبثقت من نافورة هياجه العصبى ، انبثاقاً لا شعورياً ، فدلت على أصالة جذورها فى نفسه وإن لم تدل على أهمية الوعى الدقيق بمعناها . ثمة حلف خطير بين كل شاعر وقارئ ، خطورته أنه غير مكتوب ، ولكنه يؤتى ثماره بصورة تلقائية جارفة . ثماره الظاهرية هى الإقبال والإدبار ، الخسارة والربح . الحق أن الناشر هنا هو الشهيد الأعظم . أما خطورة الحلف غير المرئى على الشاعر ، فأكثر فداحة ، لأن الطرف الآخر قد يلجأ إلى كافة الوسائل غير الشرعية : فى ظل أحسن الفروض ، الإجهاض والوأد . وفى أسوئها قد يلجأ إلى الاغتيال الفردى ، إذا لم ينظم نفسه فى ثورة مضادة . هذه العبارات ليست من قبيل التشبيهات المجازية ، فأنا أعنى كل حرف جاء فيها ، بما يطابق معناه مدلوله الحرفى . ولا شك أن أنسى الحاج من أولئك الذين اختاروا « التجاوز والتخطى » احتجاجاً مذعوراً على حضارتنا من « لن » إلى « الرأس المقطوع » . ولكن هاتين المجموعتين لم تضما سوى التجارب الأولى التى لم تصل إلى درجة ما من التكامل إلا فى أحدث ما كتب « ماضى الأيام الآتية » . ولعل قصائده « أهذا أنت أو القصة ؟ » و « ناموا مع داناى» و « زيح الشغف الأزرق » و « أنا الموقع اسمى أدناه » تؤكد أن ثمة تنازلات ضخمة قد

حدثت من جانب أنسي فاستطاع أن يتخلى عن دوائر موجة رد الفعل . ويدخل مباشرة إلى دائرة « الفعل » . هذه القصائد تؤكد أيضاً ثباته على جوهر اتجاه « التجاوز والتخطى » فى الالتحام العميق الحر بأحدث منجزات التكنيك الشعرى فى أوربا .

فى إطار هذا الاتجاه أيضاً ، شعر توفيق صايغ . لا يتملق الأذن ، ولا يستدرج المخيلة ، ولا يغرى أعصاب العين المشدودة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتى فى حلم أو كابوس . هو وثيق الصلة بالعقل ، ولكنه أكثر ارتباطاً بالتجربة . لذلك يحطم البناء الوزنى ، ولا يقيم على أنقاضه بناء سيمفونيًّا، ولكنه شغوف بصنع هارمونى للفكر . توفيق لا يحطم الوزن العربى الموروث بالصدفة ، ولا يحطمه بالقصد ، العلاقة بين الأحرف والكلمات فى شعره ليست وليدة تأمل موسيقى للانسجامات الصوتية فى تركيب الأشطر أو نحت الألفاظ أو اشتقاق المعانى . لا تقوم هذه العلاقة أيضاً على أساس تصور هندسى مسبق يضع الأطراف المتوازية والمتقابلة والمتعارضة فى نسق يكفل تكاملا ما بين الأجزاء وبعضها البعض ، أو بين الأجزاء فى مستواها التفصيلى ، والكل فى مستواه الشامل . فالهارمونى الذى يشغف به توفيق صايغ إلى درجة الجنون ، يتم بين الأفكار بمعناها التوليدى المشع الخالق ، لا بمعنى التصميم والحذق والمهارة فى تشييد المعادلات . وعندما تصبح الفكرة انعكاسا ذهنيًّا للمعاناة الهائلة فى إحدى التجارب ، تصبح الكلمة وقوداً يشعل روح الإنسان بلا توقف . أقصد بلا حساب « للمكان » الذى تحتله الأحرف ، وبلا حساب « للزمان » الذى يستغرقه الصوت . فالشعر هنا لا يعود ثمرة المساحات والعدادات ، لأنه من صلب المعايشة الحارة للزمان والمكان، تحيا تجربة الشاعر فوق مستوى التاريخ . ولا يعود ثمة أمل فى خبرة قصيدة بوضعها فى أنابيب الوزن أو النبر ، أو ما يدعونه خطأ بقصيدة « النثر » . فالشعر يرفض بطبيعته أية تسميات تهدهده أو تهدده أو تغلق أبواب النور فى عينيه . فنحن لن نبحث « فى بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن » لتوفيق صايغ ، عن المطلق الموسيقى فى الشعر الذى لا يختلف بشأنه المحافظون وفريق ضخم من المجددين . المطلق عند المحافظين هو حرف الروى والقافية والبحر ، من يخرج على هذا المطلق فهو

زنديق، لا تحسب هرطقته فى مملكة الشعر، إلا كحساب العوانس فى مملكة النساء . وفريق ضخم من المجددين يرون المطلق فى وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة الوزن . وكلاهما يلتقى عند تخوم المطلق ، ويعترف بحدود مملكة الموت التى تفتح أبواب الجحيم لكل من يتمرد على هذا الجبار. ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا، هى الخروج على هذا المطلق السرمدى ، فلم تعد هناك « شروط موسيقية مسبقة » على الشاعر مراعاتها أثناء كتابة القصيدة. غير أن توفيق صايغ بتمرده ، هو الذى رفض — شعرياً — أن يستبدل المطلق الموسيقى بما يمكن أن يعد « تعويضاً » عند القارئ المتخلف . رفض أن يحل « الصورة» أو « الحدوتة » محل المطلق القديم . كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر الحديث بلا حدود ، فهى ليست تمرداً على « أغراض » الشعر القديم من هجاء ومدح ورثاء وفخر ، وليست تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكتفى بذاته ، مرحلة الحكمة الذهبية ، وإنما هى ثورة على القالبية فى الفكر والتعبير . سواء كانت هذه القالبية هى عمود الخليل ، أو التفعيلة الواحدة . وسواء كانت الأطلال هى ماضى الحب العظيم ، أو هى أمجاد الوطن العريق ، أو هى أزمة الإنسان الحديث . واقترب الشعر باستقلاله الذاتى عن الغناء والرقص والموسيقى والفنون التشكيلية من أن يكون شعراً . وكأن « لا وكون » يبعث من جديد ، يلهج بأفكار لسنج الرائدة التى لم تجد مناخها الخصب أيام الناقد الألمانى العظيم . فى « بضعة أسئلة » يتخلى الشاعر مختاراً عن « الموضوع » و « الصورة » و « الموسيقى » ، ليخلق شعراً مهما اختلفنا فى قيمته ، فإننا لن نختلف فى تحديد دوره الريادى للرؤيا الحديثة فى شعرنا . الشاعر هنا يتصور العلاقة بينه وبين المتلقى فى ضوء جديد ، هو أنهما معاً يخلقان القصيدة . لا يقوم الشاعر بعملية الخلق أولا ، ثم يأتى « القارئ » ليعيد خلقها ، كما يحلو للبعض أن يصف الناقد . بل إن كلمة « القارئ » تسقط من المعجم اللغوى للشاعر . ليس هناك قراء ، وإنما هناك مشاركة إبداعية فى عملية الخلق ، تتم بمعزل عن الشاعر ، بمعزل عن المكان ، بمعزل عن الزمان . فالقصيدة — فى مثل هذا الشعر — لا تنتهى فى اللحظة التى يسلمها الشاعر للمطبعة، بل لا تنتهى مسئوليته الفردية بانتهاء تصوراته الذاتية عنها . . كلا وإنما القصيدة تبدأ حياتها الحقيقية فى تلك اللحظة التى أعيش معها ، وتعيش معها ، بكارة

الخلق الجديد : اليوم وغداً وبعد غد ، هنا فى المكان الذى أجلس إليه ، وهناك فى المكان الذى تجلس إليه ، وفى بقية الأمكنة التى لا أعرفها ، ولا تعرفها أنت . وهذا مادعوته منذ قليل بأن القصيدة ــ فى مثل هذا الشعر ــ تحيا فوق مستوى التاريخ . الرمز والأسطورة جنباً إلى جنب فى « بضعة أسئلة » ينموان فى أحضان المسيح ولحظات الجنس فى وقت واحد . ولن تستطيع أن تمسك بتلابيب الشاعر لأن مسيحه لا يرتدى ثيابه التاريخية على خشبة الصليب القديمة ما دام قد اختار « المسيح » نسيجاً للخلق الشعرى . لن تستطيع : لأن المسيح هنا لا « يمثل » دوراً ولا « يتقمص » شخصية ، ولكنه « رؤيا » تحفر أخاديدها بعمق فى المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقى . فالأسطورة هنا ليست هيكلا يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركام تجاربه الشخصية ، والرمز هنا ليس مشجباً يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية . إن الصليب والمسيح والعذراء فى « بضعة أسئلة » ليسوا مناخاً شعرياً لعملية الخلق . كذلك الحوار الجانبى والمونولوج الداخلى، وضمير الغائب والمخاطب ، ليست جميعها « أدوات » تعبيرية تصوغ أحد الأفكار الشعرية . إن هذه كلها ليست إلا عملية الخلق فى لحظة حضور وتجسد ، تتطلب منى ومنك أن ننسى ما لدينا من آذان ومخيلات وعيون نصف مغلقة وألسن نصف هامسة ، تتطلب منا أن ننسى تلك التسمية اللعينة « القراء » . تتطلب منا أن نصبح حقاً ، شعراء . تتطلب منا أن نعتذر عن الشاعر الأول ، بأنه لم يجد سوى الأحرف المطبوعة والورق الأبيض ، وسيلة لأن نحيا معه « روح العصر » .

تلك هى القضية التى يحمل لواءها توفيق صايغ وزملاؤه ، أن تعيش حضارتنا ــ ولا أقول ترتفع إلى ــ روح العصر . وهى القضية التى لم يؤهل لها سوى حفنة من النفوس الكبيرة ، التى تعيش فى بلادنا داخل « جزيرة مهجورة » من البشر والحياة على السواء . أجل ، إن الحداثة فى الشعر الخالى من الوزن والصور والحواديت جزيرة مهجورة فى بلادنا . . لأننا بالفعل نعيش مرحلة حضارية متخلفة ، نعيشها مرغمين ،عن طريق العلاقات والقيم التى تفرضها المرحلة التاريخية من ناحية ، كما تفرضها رغبتنا فى أن نظل أحياء . فالانتحار وشعر توفيق صايغ وزملائه ، محاولتان شجاعتان لتجاوز المرحلة الحضارية المتخلفة التى نعيشها . ولكنهما بالرغم من

هذه الشجاعة يصلان بنا فى نهاية الطريق ، عند قبر مهجور أو جزيرة مهجورة . لأن «تخطى » الحضارة فى واقع الأمر هو البديل اللاشعورى الذى اختاره شاعر كتوفيق صايغ للمطلق الموسيقى فى الشعر . التجاوز والتخطى مطاق جديد ، ليس فى الشعر ، وإنما فى الحياة . يعيش توفيق صايغ عمره كله ، وهو يعلم أن عدد الخالقين — ولا أقول القراء — الذين يشاركونه أروع لحظات وجوده حضوراً لا يتجاوز عدد أصابع يديه . هو يعلم بلا ريب ، أن صدقه مع نفسه ومع هذا العدد القليل من معاصريه ، لا يكفيان للشعور بالراحة العميقة من عناء الخاق . وهو يعلم أن ثقته فى الأجيال القادمة القادرة — لا على فهمه — بل على مشاركته لا تكفل له سعادة اللحظة الآنية . لأكثر من سبب يعيش شاعر كتوفيق صايغ تعيساً : لأن من يعيش لهم شاعراً ، لا يعايشونه هذا الشعر . ولأن الأجيال القادمة ستخلق بالضرورة شعرها الأكثر تجسيداً لروح عصرها . وإذا بشعره هو الذى يخلق فى حياتنا الخاوية روح عصرنا ، يذهب هباء . ولكن توفيق صايغ وزملاءه ، ينسون الجانب الآخر من القضية ، وهو أن الظروف الصانعة لمأساتهم ، تختلف كيفيًّا عن الظروف الصانعة لمأساة الطرف الآخر — المفترض — فى عملية الخلق ، بل إن البديل اللاشعورى الذى اختاروه عن طيب خاطر كمطاق فى الحياة ، كان عاملا أساسيًّا فى تحطيم الجسر — المفترض — بينهم وبين الطرف الآخر المعاصر لهم . فليس غياب الوزن أو الصور عن « بضعة أسئلة » هو الذى حطم الجسر بين الشاعر والمتلقى ، فقد تربت قطاعات عريضة من القراء العرب بين أحضان ما دعوه يوماً بالشعر المنثور ، أى الذى لم يقيد نفسه بقافية ولا بوزن ما . وكان جبران من أئمة الأدب العربى ، ومن رواد هذا النوع الأدبى . فليست هذه هى المشكلة ، وإنما تكمن المشكلة فى ذلك البون الشاسع بين التجربة التى ولدت هذه الرؤيا الحديثة فى الشعر ، وبين التجربة التى يعيشها أغلب الناطقين بالعربية فى ظل حضارة متخلفة . هذه المسافة التى يعبر عنها البعض — صادقين — بعدم الفهم ، ويعبر عنها البعض الآخر — صادقين أحياناً وكاذبين أخرى — بالحرص على التراث . « ثلاثون قصيدة » ، « القصيدة ك » ، « معلقة توفيق صايغ » : خطوات ثلاث من مطلق الجزء (الموسيقى) إلى مطلق كلى شامل (الحياة) ، من الأمل فى فواصل زمنية ندعوها

بالنغم تقينا شر اليأس والسقوط إلى فوهة اليأس الكامل من صلابة وثباتية أية حواجز تحمينا دون الانحدار المروع . هكذا تتحول القيمة الشكلية إلى قيمة مضمونية ، وهكذا يتحد الجمال والقبح فى خيال أسطورى لانحلم به ، وإنما نعايش واقعه المرعب كل لحظة . فى « بضعة أسئلة » بالذات ، يصل توفيق صايغ إلى نهاية مطاف ساحر ومظلم معاً ، إذ تفتح أرض الشعر فاها وتبتلع المسافة النفسية الهائلة بين « الشاعر » و « الآخر » بشرط أن يتلبس هذا الآخر طقوس الرؤيا الحديثة للعالم فى « حياته » أولا . لأن الشاعر الحديث فى أحدث منجزات رؤياه التى يدعوها خطأ بقصيدة النثر يحتاج منك إلى ردم الهوة المخيفة بين الذات والعالم . . لا ببراقع الحريم ولا بأقنعة الممثلين ولا بحركات البهلوان ولا بمباخر الكهنة والسحرة والأفاقين ، ولكن بالعرى النفسى الكامل . فى « بضعة أسئلة » و « معلقة توفيق صايغ » تحدث عملية التعرية فى لحظات ترعبك لأول وهلة . ولكنك إذا كنت قد أعددت نفسك لعملية الخلاص بالفن ، فإنك واقع حتماً تحت تأثير الحوار الغريب بين المتكلم والمخاطب ، بين السائل والمسئول ، على طول الطريق إلى « التوحد » فى العالم . لن يصاحبك صليل السيوف أو صاجات الراقصات ، لن ترافقك مخيلة يوحنا ولا إيليا ولا أشعيا . ولكنك ستنتهى إلى « الاندماج » بالأرض . حينئذ تتعرف على الشاعر الذى افتقدته طويلا ، الشاعر المنفى فى وطنه ، الضائع فى مجتمعه ، لمجرد أن داخله وخارجه أمسيا شيئاً واحداً ، لمجرد أنه لم يعد « شاعراً » إلا من قبيل المجاز والصدفة . . لأن الشعر كان وسيلته الوحيدة لأن « يجد » الإنسان فيه . فإذا نحن رأينا هذا الإنسان — بمقاييس الأمس — مريضاً أو مجنوناً ، فإننا ينبغى أن نغفر ما فى شعره من مرض أو جنون .. لأنه فى شعره ينسلخ عن كل ماهو عرضى وآلى وطارئ ، ويركز وجوده على كل ما هو جوهرى وأصيل وعميق . ولأنه فى شعره يلغى لأول مرة الانفصال التاريخى الطويل بين الفنان والسلوك ، بين الإنسان والحياة . ولأنه فى النهاية يضع أصابعنا بكل شجاعة (لم تعد الشجاعة عنده صفة أخلاقية مجلوبة من الخارج ، بل أمست من أمراضه وجنونه) يضع أصابعنا مع توما على جراحه وجراحنا لتغور فى دماء تنزف منذ بعيد ، حسبناها لجهلنا أو لسذاجتنا (الكلمتان تعنيان شيئاً واحداً) من سمات المرض والجنون . لم يعد الشعر — بهذا المعنى — انعكاساً لحياة الشاعر ،

ولا انعكاساً للواقع ، ولكنه أصبح حياة الشاعر وواقعه معاً . هو على وجه التحديد مادة اللحام القابضة على روح الشاعر فى هذا العالم . هو بغير تحديد ،همزة الوصل الشفيفة بين الإنسان المعاصر والرؤيا الحديثة للعالم . على ذلك تنجاب الغشاوة عن عيوننا تماماً ، عندما نتنازل عن تاريخنا الطويل مع الذكاء والذاكرة والبديهة ، ونتجاهل أرصاد المخيلة والأذن ، لأن جوهر الرؤيا الشعورية الحديثة هو السباق اللاهث خلف البرق المفاجئ الذى يعيد اكتشاف ذواتنا كل لحظة ؛ حينذاك لا بد من أن ننسى فى جيوبنا كافة أدوات الذكاء والذاكرة والبديهة ، ونرفع الأكف ضارعين إلى مخزون إنسانيتنا ، أن نتوحد — عبر الشاعر — مع هذا العالم الذى لم يعد مع آذاننا المسلوبة السمع التاريخى ، عالماً غريباً . إنه عالمنا بكل ما ينطوى عليه من تعاسة وفجيعة . فإذا شئنا أن نستسلم للمأساة — بدلا من الانتحار — فعلينا أن نمتحن إرادتنا على الأقل ، بمعايشة هذا الشعر .

وبينما هناك ما يمكن تسميته تجاوزاً بالوحدة فى شعر توفيق صايغ ، لا بين الشكل والمضمون فهذه قضية بائرة ، وإنما بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر . على العكس من ذلك نرى ما يمكن تسميته بالازدواجية فى شعر جبرا إبراهيم جبرا . والازدواجية هنا ليست مجازاً بالمرة ، لأنى أقصد بها تلك الهوة القائمة بين أدوات اللغة التى يسيطر بها الشاعر على خيوط تجربته ، وبين عناصر الفكر التى تنظم حدود رؤياه . وبقدر ما تنضج أبعاد هذه المشكلة فى مجموعته الثانية « المدار المغلق » نكاد لا نجد لها أثراً فى ديوانه السابق « تموز فى المدينة » فباستثناء خلو أشعاره الأولى من قيود الوزن الخليلى ، حتى فى حدود التفعيلة الواحدة ، لا نرى ذلك الشرخ القائم بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها . رؤيا « تموز فى المدينة » تبلغ أقصى تخومها عند حدود « حس البوار » الذى غلب الشعور به على وجدان جيل المأساة فى أدبنا الحديث . وكان جبرا إبراهيم جبرا من أبناء النكبة العربية فى فلسطين . فكان من الطبيعى أن تتجسد رؤياه فى تموز حيث البوار يصل إلى الذروة مع الموت وفقدان الأمل ، وحيث ينبع الخصب والنماء من أعماق هذا اليأس المروع . ولم تخرج موضوعات وأدوات وعناصر « تموز فى المدينة » عن هذه الأسوار . فقد تساوقت جميعها مع

دقات القلب الحزين المفعم بالأسى ، ولكنه ملىء بشحنات متوهجة تبرق بين الحين والآخر من الأمل فى الغد . كانت التجربة الشعرية فى « تموز فى المدينة » على نفس المستوى الانفعالى بالصياغة الجمالية وأدوات التعبير . لذلك مهما بلغت حماسة تلك المجموعة الأولى للرؤيا الحديثة فى الشعر ، فإنها فى التطبيق لم تغامر إلا بأغلال الكلاسيكية الجديدة وتفعيلتها الواحدة .

يجىء « المدار المغلق » بتجربة جديدة هى المصدر الرئيسى لما أقول به من ازدواجية بين طبيعة الرؤيا ومكوناتها . هذه التجربة هى الإحساس الحاد بهامشية حياتنا الراهنة على الصعيد الحضارى منظوراً إلى القضية من أرفع مستوى بلغته الحضارة الإنسانية فى ذروة تألقها بأوربا . إحدى قدمى جبرا تقف على أرضنا بكل تعاساتها ، والقدم الأخرى تعبر البحار لترتكز على قشرة الأرض الأخرى . التجربة من حيث المشكلة تنبع منا ، وفى فورة التمرد على بشاعة الكارثة ، يعالجها جبرا ، شعرياً ، بمصل غير مأخوذ من صلبها . إنه يعيش المسافة الخرافية بين إثم حضارتنا فى حق إنساننا ، وبين منجزات الحضارة الأخرى لإنسانهم فى الغرب . ثم يفترض أن ردم هذه المسافة لا يتم إلا بأحدث معجزات التكنيك الغربى . إننى أتصور انفصالا فى شبكية العين الشعرية عند صاحب « المدار المغلق » لأنه لم ير فى أصول التكنيك الغربى « رؤيا كاملة » لا ينفصل فيها التكنيك عن الفكر . التكنيك الأوربى الحديث ، مجرد ظلال حتمية الحدوث ، لواقع أصلى هو الرؤيا الحديثة للعالم . نظر جبرا إلى المشكلة الفادحة العبء والفادحة الثمن معاً ، بنصف عين مغمضة ونصف عين مفتوحة . فقال إن العلاج الجذرى هو مد شريان الحضارة الغربية فى أحدث منجزات تكنيكها الشعرى إلى الذراع الممدودة من التجربة الحضارية المتخلفة فى بلادنا . وفى اللحظة التى توهم فيها جبرا أنه يقيم الجسر بين حضارتين ، إحداهما بلغت أعلى درجات التقدم ، كان فى واقع الأمر يؤكد الانفصام البالغ العنف بين طبيعة التجربة وتجسيدها الشعرى . إنه أحد أبناء الاتجاه نحو التجاوز والتخطى ، ولكنه ليس كتوفيق صايغ مثلا يغرف الرؤيا بكاملها من معين الحضارة الأوربية فتلتحم تجربته بمختلف العناصر المكونة للرؤيا الشعرية من أدوات اللغة والفكر فى وحدة حية ، عميقة ، حرة . توفيق صايغ يتجاوز أزمته

بهجرانها نهائياً ، وتبنى «حالة جديدة» تتفق مع ثقافته وتكوينه النفسى ، وإن لم تتفق مع حضارته وأزمتها . توفيق صايغ ، فى الشاطئ الآخر ، يجلس على عرش «رد الفعل» الذى قذف به بعيداً . فلم يحاول أن يساوم مجتمعه برؤيا ليست من صلبه ، ولا أن يجامل التكنيك العربى أو يتحايل عليه بتجربة لم يعرفها ولم يهتد بها فى تكوين مقوماته . لهذا فهو صادق مع نفسه ، ومع جوهر الحضارة الإنسانية فى أعلى مراتب تقدمها ، ولكنه ليس صادقاً — وهو يعلم ذلك — مع حضارة مجتمعه المتخلف . لقد اكتفى بالاحتجاج ورد الفعل العنيف .

أما جبرا فقد أرقته المشكلة طويلا ، وتعذب من أجلها عذاباً مريراً ، فلم يجد مناصاً من ترسيخ إحدى قدميه فى تربة التخلف الرهيب ، على أن يثبت القدم الأخرى كما قلت فى تربة التقدم العظيم . يفعل ذلك ، اقتناعاً منه بأن المستوى الشعرى لحضارته المتخلفة لا بد أن نتخطاه ، لا على مستوى الشاعر الفرد — فما أيسر ذلك وما أضناه معاً — ولكن على مستوى الشعر ككل . إذن فلا بد من تجاوز كافة المعوقات التقليدية التى تمنع التزاوج بين التجربة المحلية والتكنيك الغربى ، بين الواقع المتخلف ، والرؤيا الحديثة . ولقد تم الزواج فى «المدار المغلق» بغير أية طقوس كهنوتية من أحد الجانبين . بل استخدم جبرا كافة قواه وبراعته فى فهم التجربة على حدة ، وفهم أدوات صياغتها المستوردة على حدة . وبدلا من أن تردم الهوة السحيقة بين طبيعة هذه وتلك ، فغرت الهوة فاها واسعاً ترسم ملامحه علامة التحدى . تصادفنا هذه العلامة أول ما تصادفنا فى مقدمة المجموعة ، عند أبواب قصيدة «البوق» فهى قصيدة تجابه فى شجاعة ذلك الفرق الحاسم بين العالم المصنوع الذى يبتعد بالإنسان عن أصالته ، وبين العالم الحقيقى الذى يحقق للإنسان هذه الأصالة . والقصيدة مكونة من مقطوعتين وخاتمة فى شطرتين . المقطوعة الأولى تصوغ العالم المزيف فى بوق مكهرب يفتعل ضخامة الصوت حتى لتصبح النحنحة كزئير الأسد . والمقطوعة الثانية استدراك من الشاعر الذى يؤثر الصيحة الطبيعية من الحنجرة فوق الصخرة العالية كأهل الجبال . والمقطوعتان كلتا هما تقومان على أساس من التعارض الذى يؤدى إلى نتيجة مسبقة من الممكن الاكتفاء بها عند حدود الشطرة الأخيرة فى المقطع الثانى . ولكن

الشاعر انساق وراء « المعادلة » الذهنية ، فاختتم القصيدة بشطرتين تقولان (البوق هو النفاق — ينصاع لكل خديعة) . وقد هدمت فى ظنى هذه الخاتمة التقريرية المباشرة ، البناء الشعرى من أساسه . ذلك أن ثمة مسافة بين طبيعة البناء ، وبين طبيعة المواد التى صيغ منها . هذه المسافة أحدثت الازدواج الحتمى بين التجربة والرؤيا ، فجاءت هذه المعادلة الرياضية التى هندست القصيدة فى دائرة من الجبرية . وكان هذا « الذيل » الذى يستخف بذكاء القارئ ووجدانه . على أن مشكلة الازدواج هذه ، تتضح أكثر فأكثر ببنيان القصيدة التالية « امرأة فى العاصفة » ، فهى تجسد بلاء حضارتنا كله فى « المرأة » التى تحجب إنسانيتها عن نفسها وعن الآخرين بحجة أن الذئاب الضارية تنتظر ، فيما لو خلعت هذا الحجاب ، لتنهش لحمها . ولا ينفى الشاعر أن ثمة ذئاباً، ولكن ذئبيتهم ليست إلا حجاباً من الأنياب السامة نبتت فى ظل الفراغ من الإنسانية الذى أصاب الرجل ، كالمرأة ، سواء بسواء . وجبرا ، بهذه الفكرة اللامعة ، يضع يده على كنز ثمين ، هو أن الحضارة اللاإنسانية هى التى أحالت المرأة إلى دمية ، والرجل إلى كلب . إنه يضع كلتا يديه على أصل البلاء ومصدر كافة الكوارث التى تحيق بنا . ولكنه حين يلجأ إلى « آخر كلمة » قالها الشعر الغربى الحديث الذى تسوقه أحياناً موسيقى فى سرعة الجنون يقطعها صمت القبور ، ثم تعود الحياة إلى أعصاب القصيدة متقطعة فى كلمة واحدة بالشطرة ، وربما حرف من كلمة ، إلى أن يزدحم السطر التالى بعشرات الكلمات اللاهثة غير الخاضعة لنحو أو صرف ، أو تلك الفقرات التى تنحى فى قسوة همجية لقواعد اللغة بفواصلها وتركيباتها . . هذا العالم المكثف بأغنى الرؤى فى الشعر الغربى الحديث ، لا يصدم القارئ الغربى بما يستخدمه من أدوات الرؤيا الحديثة للعالم ، ولا يدهشه أن يخلق الشاعر « لغة جديدة » يتفاعل بها مع هذه الرؤيا . أما نحن الذين تهتز قلوبنا لوقع التجربة الحية النابضة بمأساتنا فى شعر جبرا ، فسرعان ما تتوقف هذه القلوب عن النبض حين تتسع الشقة رويداً بين هذه التجربة والعدسة التى يهديها لنا الفنان لنرى معه أبعادها . لا كأن الخمر الجديدة عبئت فى زجاجات قديمة أو العكس ، فهذا تبسيط مبتذل للمشكلة التى تواجهنا بصدق فى شعر جبرا . بل لأن التجربة العميقة الأصيلة تنفصل تماماً عن الرؤيا التى تتاخم عيوننا . فلا نعود نرى شيئاً على الإطلاق . ويكاد

الجرح أن يلتئم في قصيدة جيدة مثل « نرجس والمرايا » أو « اركضي يا مهرتي » أو « يوميات من عام الوباء » . في هذه القصيدة الأخيرة بالذات بذل جبرا محاولات مضنية لردم الهوة الأسطورية بين التخلف العظيم والتقدم العظيم . وفي المستوى الجمالي ، كادت الهوة أن تتلاشى بين التجربة والرؤيا . في المقطع الأول من هذه القصيدة ، تطل علينا الأرض الخراب ، ومن أحد جوانبها يشع أمل غامض . وفي المقطع الثاني تزدرد الأرض موتاها ليعيشوا في الحياة موتاً أكثر عذاباً مادام العذاب أقسى من الموت . وفي المقطع الثالث عتاب مرير على البذرة التي نبت من صلبها فما كانت تعلم أن الشوك والظمأ هو المصير لكل نبات جديد يجرؤ على غزو الأرض القديمة . وفي المقطع الرابع ينال النبات الجريء على عشق الأرض اليباب ، عقاباً لا ثمن له ، بغير بطولة ولا استشهاد . وفي نهاية المقطع الخامس تتفجر ينابيع الدم فتلوث الصليب دون الإنسان ، لتفجر الأرض دون حرث . وفي المقطع السادس والأخير يحمل صليبه وفأسه ، ليضرب في الصخر ، مليئاً بثقة لا حد لها في أن الصخر سينشق ، وتتدفق المياه من ثغور لا ترى . والحق أن يوميات من عام الوباء ، إحدى القصائد العربية النادرة التي وضع فيها الشاعر الحديث كلتا أذنيه على قلب حضارتنا يتسمع نبضها الخافت والقوي ، السريع والمتمهل ، يتلمس — بعبارة أدق — حياتها وموتها . وبالرغم من أن جبرا في هذه القصيدة الرائعة لا يلتفت مطلقاً إلى الوراء ، رافضاً أن يتحول إلى عمود ملح من أوزان الخليل ، ومستحدثات تفعيلته الواحدة ، إلا أن الساق الموسيقي للأشطر يلتزم روح التجربة ، فتنطلق رؤيا الشاعر من إسار الشعر الغربي الحديث . يتضح هذا الانطلاق جلياً في تلك المتساويات الغنائية دون تقيد بالتسوية الوزنية . ومن ثم تقترب الرؤيا من طبيعة التجربة ، وتقترب التجربة من طبيعة الرؤيا ، فتلتحم عناصر اللغة والفكر التحاماً تلقائياً لا زيف فيه ولا ازدواج . فقط ، استطاع الشاعر أن يضيف جديداً بالفعل ، واستطاع في غيبوبة الاندماج السحري القريبة من مادة الحلم أن يمد جسراً متيناً بين روح الحداثة ومادة الحضارة المتخلفة في مستواها الشعري . ولكن ما أسرع أن يستيقظ الحالم ، فإذا هو ما يزال أسيراً في قبضة المسافة البشعة بين جوهر تجربته الأصيلة ، ومنجزات الرؤيا الحديثة في الشعر الغربي . كلما ازدادت ثقافته أوغلت رؤياه في الابتعاد عن تجربته. هكذا

تتوالى بقية أعماله ، إلى أن نصل فى خاتمة المطاف عند « متوالية شعرية » و « لعنة بروميثيوس » حيث تغفر الهوة فاها على آخره ، ويرتبط شعر جبرا نهائيًّا برحاب العالم المأساوى المكثف فى الرؤيا الحديثة لعالم القرن العشرين . يستعير وسائل تيار الوعى ، ويلتقط أدوات تهشيم الهارمونى ، ويتلمس طريقه فى متاهات الصوفية الجديدة ، ويستلهم معدلات السرعة فى التتابع الموسيقى الذى يحل الكلمة بدلا من الشطرة ، ويحل الحرف بدلا من الكلمة ، ويحل الفراغ الأبيض مكان النقط السوداء . ويظل لاهثاً يجرى فى ركاب « الأداة » سواء كانت من عناصر اللغة أو الفكر . ولكن لم يهجر قط أرض التجربة الدامية بكافة تناقضاتها وصراعاتها الكامنة . على أن هزات الوصل جميعها — الشعورية والعقلية — تتمزق على شفا الهوة الغائرة فى كيان الشاعر ، تتمزق وتنزف أمثال هذه القصائد التى نتوتر بوهجها حقًّا ، ونتشنج مع مجاهداتها التى لا تتوقف . غير أن أنفاسنا سرعان ما تهدأ ، وتتثلج أطرافنا ، وتتصلب عيوننا حين نصاب بانفصال الشبكية فى العين الشاعرة التى انتقلت عدواها من الشاعر إلى المتلقى ، لمجرد الصدفة التى وضعت فى طريقه تجربة منتزعة من دمه ؛ ولكن خلاياها الصناعية لا تلبث أن تموت ، وشريانها المجلوب لا يلبث أن ينقطع .

شاعر واحد فقط من شعراء « التجاوز والتخطى » هو الذى استطاع فى غيبوبة الاندماج السحرى القريبة من مادة الحلم ، أن يستدرج العالم الخارجى إلى داخله . . فمن ناحية يلغى كافة النسب الحرفية للواقع ، ويستغل أقصى درجات الحرية التى يتمتع بها الحلم . ومن تشابك الواقع والحلم فى تجارب محمد الماغوط — من « حزن فى ضوء القمر » إلى « غرفة بملايين الجدران » — تمكن من أن يخطط لنفسه اتجاهاً خاصًّا ضمن تيارات التجاوز والتخطى . ذلك الاتجاه الذى أرسى معالمه سان جون بيرس ، ولكن الماغوط نجح لا فى تعريبه ، وإنما فى امتصاص قدراته « العامة » مع تضمينها بمدلولات جديدة تتفق وطبيعة الأرض التى يقف عليها .

وهكذا يتجلى ميدان الصراع فى الشعر العربى الحديث ، عن سقوط السلفية الجديدة وانطواء الرومانسية الاشتراكية وهروب شعراء التجاوز والتخطى . ويبقى

الميدان فسيحاً لمعركة جديدة بين قيادات الاتجاه الثورى فى شعرنا الحديث ، بجناحيه ، العربى والعامى . إلا أنه تتبقى حقيقة واحدة، هو أن هذا التيار الثورى القائد لشعرنا ، هو الأمل الوحيد فى أن تلحق حضارتنا الفنية بركب الرؤيا الحديثة للعـــالم .

ولعله مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه من تجارب فى باب « القصيدة الطويلة » التى يريد لها صاحبها أن تكون ملحمة كما نرى فى « الذى يأتى ولا يأتى »[1] للبياتى أو أن تكون مسرحاً شعرياً كما نرى فى « مأساة الحلاج »[2] لصلاح عبد الصبور .

أما عبد الوهاب البياتى فليست قصيدته الطويلة الجديدة ، طويلة ولا جديدة . ليست طويلة لأن المقطع الواحد فيها يغنى عن بقية المقاطع ، وليست جديدة لأن معانيها ترددت مراراً فيما سبقها من شعر البياتى .

ولعله من الواجب ، ونحن أمام قصيدة تبلغ ١٨ مقطعاً ، يتراوح فيها المقطع الواحد من ٣٠ إلى ٣٥ بيتاً ، أن نحاول أولا الإجابة عن هذا السؤال : ما هى القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربى القديم بما يمكن تسميته « المطولات » لا القصائد الطويلة . فقد كان من مظاهر « الإعجاز » أن يكتب الشاعر فى بحر واحد ــ وربما قافية واحدة ــ أكبر عدد ممكن من الأبيات ، التى قد تصل إلى المئات والألوف . لم يكن يهم الشاعر قط فى مطولته إلا الحفاظ على صحة المعيار الموسيقى وصرامة الشكل الهندسى ، أما ما تقوله هذه المطولات ، وطريقتها فى القول ، فإنها أشياء لم تخطر على بال الشاعر العربى القديم إلا فى القليل النادر . ولم يكن هذا القليل النادر من المطولات فى شىء .

ويجيبنا الشاعر الأوربى إجابة مغايرة ، فيقول لنا أن القصيدة الطويلة « تركيبة شعرية جديدة » لا علاقة لها بعدد الأبيات . إن طولها مظهر خارجى فحسب ، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقاً ، تلك الأسباب التى قد تدرك أبعادها فى فن القصيدة الحديثة عند إليوت . فقصائده الطويلة لا سبيل أن تستغنى فيها

---

(١) صدرت عن دار الآداب – بيروت – ١٩٦٦

(٢) صدرت عن دار الآداب – بيروت – ١٩٦٥ .

عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر . وإنما تطول القصيدة الإليوتية وفق تركيبها المعقد الذى يجمع بين الفن التشكيلى والبناء السيمفونى والتطور الدرامى فى عجينة شعرية واحدة .

ما يقوم به البياتى فى « الذى يأتى ولا يأتى » شىء بعيد كل البعد عن إليوت والقصيدة الحديثة بشكل عام، وقريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى . نحن نستطيع أن نقرأ :

« كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور
وضاجعوها ، وهى فى المخاض
حياتنا فيها ، وفى داخل هذا النفق المسدود
رواية مملة مثلها أحمق أو مجنون
- أيتها الأنقاض !
دقت طبول الموت فى الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات »

وللتو نشعر أننا أمام إحدى ضربات الشعر الحديث ؛ القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيحاء والرمز والانسياب والتدفق . ولكن فرحتنا لا تطول حين نعلم أن هذه الأبيات السبعة ليست إلا جزءاً من المقطع الثالث « الليل فوق نيسابور» . كذلك عندما يقول فى المقطع الرابع « فى حانة الأقدار » :

« القمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت فى الغرفة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور
واشرب ظلام النور
وحطم الزجاجة
فهذه الليلة لا تعود »

إن أمثال هذه المقاطع « دليل إدانة » للشاعر ، لأنها تكاد تستقل بذاتها ، لا ترتبط بما سبقها أو ما لحق بها إلا بالتكرار الممل .

وبينما نحن نستطيع خلال سبعة مقاطع أن نربط — بصورة من الصور — بين أوصالها فيمكن النظر إليها كقصيدة واحدة ، فإننا لا نجد أية همزة وصل بين هذا الجزء والعشرة المقاطع الأخيرة ، حيث أننا نجد فى « الرؤيا الثالثة » التى اتخذت (رقم ٨) ذلك السباب الذى يجيده البياتى فى شتم الكلاب والملوك والكهنة ، كما نجد ذلك الرمز الباهت فى « نيسابور » ، المدينة التى تحوم حول رأسها النسور ويسلخ جلدها وتشوى حية فى النار . وتتحول نيسابور فى (رقم ٩) إلى بابل فتصبح معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ، وعيناه إلى النجوم « وأنفه مرفوع » . ويجتهد الشاعر اجتهاداً مضنياً فى محاكاة السياب العظيم :

« عشتار ، ياعشتار ، ياعشتار !
تصدع الجدار
وغاب فى الخرائب القمر
وانهمر المطر »

ويتناوب الغناء من الرقم ١٠ إلى خاتمة « الذى يأتى ولا يأتى » على جحيم نيسابور ، فيكتب غنائية جيدة بعنوان « الموت » وأخرى رديئة بعنوان « الوريث » و « الليل فى كل مكان » و « البحث عن الكلمة المفقودة » . ثم تعترضنا مقطوعة جيدة بعنوان « خيط النور » ، ونلتقى بقصيدة قديمة ضلت طريقها إلى هذا الديوان ، هى « الصورة والظل » . ولا بد لنا فى النهاية أن نهتف فى وجه جبرا إبراهيم جبرا :

« لابد أن نختار
أن نقبض الريح وأن ندور الأصفار
وأن نجد المعنى وراء عبث الحياة
فالعيش فى هذا المدار المغلق انتحار »

ما معنى أن تكون هذه القصيدة الطويلة — المنشورة فى المنتصف — « سيرة ذاتية

لحياة عمر الخيام الباطنية » ؟ إذا كان الشاعر يقصد نفسه بالخيام الجديد ، فقد أخطأ الطريق منذ البداية ، لأن القصيدة كلها تتناقض تناقضاً حاداً مع « باطن » الخيام . القصيدة « ثورية » الكلمات ، والخيام كان « ثورى » المعنى . القصيدة تندب ذلك الطريق المهجور الذى يسير فيه الخيام الجديد ، بينما خيامنا القديم كان يمضى فى طريق مزدحم ، وتلك مأساته الحقيقية . فالمقابلة بين الشاعر وعمر الخيام مقابلة متعسفة لا يبررها منطق السياق الشعرى بأية حال .

ويعود البياتى فى هذا الديوان عودة سريعة إلى الماضى ، ماضيه الشعرى ، حيث يجرد الكلمات من لحم ودم التجربة الإنسانية فتصبح مجرد وعاء فارغ يحمل هتافاً سياسيًّا مبحوحاً . ومن ثم يلتقى — فنيًّا — مع أكثر القوالب رجعية فى الشعر . فالرنين الصارم فى استخدام القوافى مع تحويرات طفيفة ، والصور التى كانت « رؤيا عذراء » ذات يوم فأضحت مألوفة وعادية وممضوغة ، كل ذلك قارب بين البياتى فى قصيدته الطويلة —الممزقة الأوصال — وبين أكثر الأشكال جموداً فى حياتنا الشعرية . بل إن طول « الذى يأتى ولا يأتى » يفقد حتميته وتبريره منذ اللحظة الأولى التى يبتعد فيها عن التركيب البانورامى المعقد للقصيدة الحديثة ، فى مقابل الاقتراب من الموال الشعبى الذى يقطع الليالى إلى أجزاء متوالية ، أو القصيدة العربية القديمة التى تكتفى بوحدة البيت لتشد الرحال من أطلال إلى أطلال .

غير أن البياتى لم يصنع موالاً شعبيًّا على نهج جديد ، كما أنه لم يكتف بقصيدة البيت العربى القديم ، ولكنه صنع شيئاً بين بين ، حاول فيه أن يكون جديداً كل الجدة قديماً كل القدم ، فلم يأت جديداً ولا قديماً ، و نما جاء نكسة إلى ما قبل « حفار القبور » و « المومس العمياء » . وهما المقدمتان الحادثتان للقصيدة « الطويلة » الحديثة .

على النقيض من البياتى ، يقدم صلاح عبد الصبور محاولة جديدة وجادة فى تعبيد الطريق نحو المسرح الشعرى الحديث عبر خطوة ضرورية ، هى « القصيدة الطويلة » . فنحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعرى إذا اعتبرنا « مأساة الحلاج » مسرحية شعرية ، ونحن نحيى عبد الصبور والشعر معاً ، إذا اعتبرناها قصيدة طويلة ، وفق المفهوم الحديث للشعر . وعلى النقيض من البياتى

يسلك عبد الصبور طريقاً وعراً فى إنشاء قصيدته هذه ، طريقاً بكراً غير مطروق ، لم يحاول قط أن يستند إلى ركائز القديم وعكاكيزه ، واستنفد جهداً مشكوراً فى الإلمام بالبناء التعبيرى المعقد للقصيدة الطويلة الحديثة . لم يكتب ملحمة تتصارع فيها مطلقات الخير والشر ثم تنتهى بانتصار البطل ، الإنسان ، مركز الكون . كلا ، ولم يكتب موالاً تتنهد فيه الليالى بالظلم والغدر والأيام السود . لم يكتب بكائيات الفواجع ولا غنائيات الأفراح ، لم يقف على الأطلال ولم يعانق الأحلام ولم يمتط جواداً يمرق به من حصون الأعداء والأمصار .

لم يفعل صلاح عبد الصبور شيئاً من ذلك كله ، كما أنه لم يكتب مسرحاً شعرياً . ولكنه آثر أن يكتب قصيدة مجيدة . فالمسرح فى بلادنا — لا المسرح الشعرى — تتعسر ولادته منذ أكثر من نصف قرن ، ولم يولد بعد .

وعلى النقيض من البياتى لم يفتعل صلاح عبد الصبور « سيرة الحلاج الباطنية » ولم يتقول زوراً ولا رمزاً على الشيخ المصلوب فى بغداد . وإنما راح ينسج ، فى صبر وأناة بالغين ، تركيبة درامية فى قصيدته ، دون أن يجعل منها دراما شعرية . فلو أننا حذفنا الشخصيات الرئيسية (السجينان ، القضاة الثلاثة ، الشبلى ، إبراهيم ، الخ) لما حدث أى اضطراب فى السياق الشعرى . بل إننا سوف نتصور هذا العمل — « مأساة الحلاج » — فى مكانه الطبيعى من الشعر : قصيدة طويلة تتخذ من المونولوج الداخلى ركيزة فنية لها . فالشخصيات عند عبد الصبور ليست إلا أسماء وظلالاً ، ليست كيانات بشرية فى حالة « فعل » . وهذا ما جعل بعض النقاد يتهمونها بأنها شحصيات ذهنية مجردة تتحاور بالأفكار . وهو انطباع سريع متعجل لا يبغى « التفسير » . هى ليست شخصيات مسرحية بل « أسماء » تتواتر هنا وهناك . فتغير من مسار الموجة الدرامية ، بين مد وجزر وتحدث ذلك الذى ندعوه « بالتلوين » فى الشعر . فالقصيدة الطويلة من أولى مستلزماتها التلوين ، حتى لا يصاب القارئ بالملل . والأسماء التى جاءت فى « مأساة الحلاج » تقوم بهذا الدور فتؤديه على خير وجه ، ولكنها ليست شخصيات مسرحية تتعلق مصايرها الخاصة ببناء الدراما وسير أحداثها . والشخصية الوحيدة هى الحلاج ، كثيراً ما رأينا الحلاج بديلا موضوعياً لكل صاحب رسالة فى التاريخ :

سقراط ، المسيح ، برونو ، جاليليو ، إلى بقية هذا الركب الجليل من الشهداء . وأكثر من ذلك رأينا الحلاج بديلاً موضوعياً للشاعر فى تجسيده لأزمة الإنسان المعاصر . فحتى شخصية الحلاج ، إذن ،ليست هى الشخصية التاريخية من أحد الوجوه ، بالرغم من كل ما بذله الشاعر فى استيحاء التاريخ من جهود ، لم يكن لها فنياً أى مبرر إذا تنازل عبد الصبور عن تسمية عمله بالمسرح واكتفى بالشعر . حينذاك نقول أيضاً إن « الأحداث » فى « مأساة الحلاج» مجرد موجات درامية هى الأخرى ، تشارك فى البناء المعقد للقصيدة الطويلة . فلعل « الصلب » ، وهو الحدث المادى الأكبر ، لم ينل من اهتمام الشاعر فنياً سوى المقدمة التى سبقت الجزء الأول « الكلمة » ، أما هروب أحد السجينين وانسحاب أحد القضاة ، فلم يجعل من السجن أو المحكمة أحداثاً « مسرحية » . بل كانا مجرد ظلال لشخصية الحلاج فى التحام ما يمثله من قيم بما يمثله الواقع من قيم مضادة .هذا الالتحام فى صميمه هو جوهر القصيدة الطويلة ،هو الرمز الأكبر الذى تدور من حوله كل الخطوط وتتشابك وتتعقد .

ليست « مأساة الحلاج » إذن مسرحية ، وإنما هى قصيدة طويلة حديثة . ولكنها وثبة بعد خطوة السياب فى «حفار القبور» و « المومس العمياء » ومحاولة أدونيس فى العدد الأول من مجلة « شعر » التى أسماها « مجنون بعين الموتى » .

أول الانتصارات فى هذه القصيدة الكبيرة أنها تكاد تخلو من « الغناء » ، بالرغم من اعتماد معظم مقطوعاتها على الأبحر الراقصة . إنها ليست مجموعة أغنيات تعتمد على أفعل التفضيل أو واو العطف أو المطلقات الرومانسية القديمة والحديثة . كلا ، إنها من حيث الشكل مونولوج داخلى ، ومن حيث الجوهر رؤيا حديثة للعالم .

ثانى الانتصارات ، أنها قصيدة « مركبة » . فلأنها رؤيا ــ لا أغنية ــ لاتنساب أشعتها فى بساطة بدائية ،وإنما يستخدم الشاعر أحدث ما أتى به التكنيك فى الغرب ويوظفه توظيفاً جديداً يتسق مع تجربته الأصيلة . يستخدم الحوار و « الفلاش باك » والصراع المزدوج ، ولا يصبح من أهم أمانيه أن ينسج مع الشاعر العربى القديم ألف بيت من بحر واحد وقافية واحدة وحرف روى واحد .

لا ، ليست هذه معجزة الشعر الحديث . لقد استخدم عبد الصبور عدداً من الأبحر حسبا أملته عليه « التركيبة الدرامية » للقصيدة ، وتلونت أوزانه بأنغام الموجات الدرامية التى تهدر بها التجربة ، وكان شيئاً طبيعياً أن تحفل المقطوعة الواحدة بأكثر من وزن ، وتكاد تقترب أحياناً من النثر ، ولكنه النثر الجزئى الذى يجعل من الكل شعراً .

وثالث هذه الانتصارات هى الانعطافة الفكرية الجديدة فى شعر عبد الصبور ، إذ دفع الصوفى إلى حافة الفعل : فإن هذا يعنى أن لا مكان فى دنيانا لعالم اللافعل .

« مأساة الحلاج » تجربة مجيدة فى تاريخ القصيدة العربية الطويلة ، ولا بأس من إخراجها على المسرح ، ككل شعر كبير ، ولكن لا ضرورة لما جاء على الغلاف من أنها مسرحية شعرية .

إن المسرح الشعرى هو طريق الخلاص للشعر الحديث من الجمود شكلا ومضموناً . والقصيدة الطويلة هى مرحلة الانتقال من القالب الغنائى إلى القالب الدرامى . هذا لاينفى قيمة الجهود الهامة التى بذلها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، غير أن الغنائية المسرفة فى كلتيهما حرمتهما حقاً من البنية الدرامية التى من شأنها أن تخلق ما نسميه بالمسرح الشعرى .

الفصل الرابع

مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد

١

بالرغم من أن حركة الشعر الحديث لم يكتمل عودها بعد ، أى أن خصائص تكوينها لم تبلغ من الوضوح درجة عالية تتيح للناقد أن يتبين معالم تطورها التاريخى ، فإن بعضاً ممن تستهويهم عملية إيجاد « حيثيات لقضية الشعر الجديد » راحوا يرتدون قلنسوة المؤرخ لحركات التجديد فى الشعر العربى حتى يثبتوا أن الشعر الحديث هو امتداد طبيعى لتاريخ شعرنا العربى . ثم تواضع فريق منهم فلم يبحث عن مبررات الشعر الجديد فى جذور التراث القديم ، بل اكتفى بأن يرد الحركة الحديثة كلها إلى محاولات قريبة فى الشعر المرسل والنثر الشعرى ، إلى بقية هذه التسميات التى تعنى تحرراً ما فى الوزن أو القافية .

كان من نتيجة هذه النظرة « التاريخية » — سواء ما ترجع بنا إلى أبى نواس أو ما تكتفى بفريد أبى حديد — أن تكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة « حتمية » فى تطور الشعر العربى . . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدى ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

* * *

آمن بعض الشعراء الجدد بأنهم سلالة نقية لآبائهم شعراء العصر العباسى — رواد أول حركة تجديدية فى الشعر العربى — ذلك أن هؤلاء الشعراء العباسيين قد نشأوا فى بيئة يقول ميراثها النقدى أن أجزاء النظم يجب أن تكون ملتحمة ، ملتئمة ، منسجمة مع وزن لذيذ « يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه » ، ويجب أن تكون القافية « كالموعود به المنتظر ، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه » لا تضطرب فى مقرها ولا يستغنى عنها . ولا يجوز أن تتسلل أبيات القصيدة وتتصل أواخرها

بأوائلها إن لفظاً أو معنى ، فبناء القصيدة يكون على البيت المستقل لا على وحدتها ، إذ « من الواجب فى الشعر أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره » كما يقول صاحب مقدمة شرح ديوان الحماسة (ص ٩ — ١١) .

ويضيف أبو هلال العسكرى : « ليس الشأن فى إيراد المعانى ،لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه .. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً » . كذلك يقول : « وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها » (راجع كتاب الصناعتين ص ٤٢ ، ص ١٤٦) ولقد كانت النتيجة النهائية لهذا الميراث النقدى أن تصلبت شرايين الشعر على مجموعة محددة من الأغراض والمعانى والأوصاف والتشابيه والقوالب . وظل الشعر العربى طيلة قرون أسيراً للتشابه والتكرار. يقول غازى براكس — أحد المؤرخين لحركات التجديد فى الشعر العربى — إنه « كان من نتائج اتجاه الشعر إلى الحديث عن الأحكام العامة والمسلمات الاجتماعية أو الدينية القائمة دون إخضاعها إلى تأمل ذاتى نقدى من الشاعر ، أن تضاءلت التجربة الإنسانية الشاملة من الشعر العربى ، وكادت تفقد التجربة الذاتية ومظاهر القلق والصراع ، كذلك ندرت النغمات الصادقة وكثرت المواقف المفتعلة الغريبة ، وطغت الشكلية التقريرية والخطابية على الشعر . واتجه فريق كبير من الشعراء ، نتيجة لعدم تحرر وجدانهم غالباً ، إلى ظواهر الأشياء والناس ، فأكثروا من أوصاف الطبيعة ، معتبرين مظاهرها فى كثير من الأحيان أموراً قائمة بنفسها تكاد لا تربطها بالإنسان أية علاقة . واعتبروا المرأة جسداً ذا مفاتن وإغراءات أكثر مما اعتبروها موقفاً نفسيًّا للرجل »[١] .

والذين خرجوا على ما قدمنا كانوا قلائل ، وكثيراً ما وقفوا عند سطحيات

---

(١) راجع دراسته « القديم والجديد فى الشعر العربى عامة » بالعدد ١٢ من مجلة « شعر » اللبنانية ودراسته « العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث » بالعدد ١٥ من نفس المجلة . والباحث يعتمد على هاتين الدراستين بصورة رئيسية فيما يتصل بحركات التجديد فى التراث ، بالإضافة إلى كتاب « النقد المنهجى عند العرب » للدكتور مندور ، ودراسة الدكتور عبد القادر القط عن التجديد فى العصر العباسى فى الكتاب المهدى إلى طه حسين من تلاميذه ، وكتاب « أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية » لجورج صيدح

التجربة إذا ما تمثلوها ، هذا هو المناخ النظرى الذى تيقظ عليه آباء التجديد فى العصر العباسى . المناخ الذى عبر عنه الشيخ ناصيف اليازجى بقوله :

« أجل الشعر ما فى البيت منه
غرابة نكتة . أو نوع لطف »

جاء أبو نواس وأبو تمام وابن الرومى والمتنبى وأبو العلاء وابن سينا . . جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة ، فاهتز فى وجدانهم هيكل القصيدة العام ، فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال (كما طالبه ابن قتيبة) ولم تعد به حاجة لأن يتجشم عناء الوصول إلى الممدوح على الناقة (بل أصبح الممدوحون أنفسهم يأنفون من أن يصفهم شعراؤهم بما كان يصف به الشعراء القدماء) وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة « بتأثير من شيوع المنطق الأرسطى والثقافة اليونانية إجمالا » مما هدد قاعدة وحدة البيت بالدمار (ساعد على ذلك أيضاً التحليق النفسى والفكرى لبعض الشعراء كأبى العلاء وابن سينا) .

كذلك دخلت على لغة الشعر الألفاظ اليونانية والفارسية لاحتكاك اللسان العربى بالألسنة الأعجمية . كما تسللت بعض الألفاظ الفلسفية والعلمية والدينية والصناعية وكثير من الألفاظ العربية ذات المعانى المستحدثة ، وليدة الحضارة الجديدة . ويقول غازى براكس : « منذ صدر الدولة العباسية سرت فى الأوزان رعشة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التقليدى . فأغار المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزاناً جديدة فإذا المستطيل مقلوب الطويل، والممتد مقلوب المديد ، والمنسرح مقلوب المصارع » .

وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزانا جديدة ، وإن لأبى نواس قصيدة خرج بها على نظام الأوزان المعروفة قبله ، كذلك حاول بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواحدة إذ وجدوا فيها قيداً لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة فظهرت المزدوجات .

ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج ، ثم تبعه أبان بن عبد الحميد فنظم كليلة ودمنة. ونظم الأخير ليس من الشعر فى شى إذ هو أشبه بالأراجيز

النحوية والعلمية . كذلك نظم أبو العتاهية فيه أرجوزته الشهيرة « ذات الأمثال » وهي من بدائعه . ولابن المعتز مزدوجة طويلة فى ذم الصبوح وأخرى أطول منها فى سيرة المعتضد . ظهرت أيضاً المسمطات فنظموها مخمسات ومثلثات وتفننوا فيها . ولم تقف محاولة التجديد عند تنويع القوافى بل تعدته إلى إسقاطها . ويذكر ابن رشيق فى كتابه (العمدة) مثلا من أبى نواس ، كما يثبت الباقلانى مثلا آخر فى كتابه (إعجاز القرآن) ، كما يثبت ابن سنان الخفاجى مثلا ثالثاً فى كتابه (سر الفصاحة) .

ولم تكن هذه الحركة التجديدية فى الشعر العباسى بمعزل عن دعوة تجديدية فى النقد ، كان هناك ابن رشيق يقول : « كانوا قديماً أصحاب خيام ، ينتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة . فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازاً لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر. وكانت دوابهم الإبل لكثرتها ، وعدم غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون . . وليس فى زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله ، فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة . لا سيما إذا كان المادح من سكان البلد المملوح ، يراه فى أكثر أوقاته ، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ » (راجع كتابه : العمدة ، جـ ١ ص ١٥١ — ١٥٣) .

وربما لا يختلف أحد فى أن الحركة التجديدية الثانية التى كان لها أثر ما فى تاريخ الشعر العربى ، هى الحركة الأندلسية . فقد بدأ فن الموشحات متأثراً ومؤثراً بما كان منتشراً فى جنوب فرنسا ذلك الحين من شعر شبيه بالموشحات — بقالبه وموضوعاته — وهو شعر التروبادور . وإن كان المرجح أن المحاولات فى هذا الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث الهجرى . وتقسم الموشحات من ناحية أوزانها إلى قسمين : أولهما جاء على بحور الشعر المعروفة ، والثانى خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدى . ويقول ابن خلدون فى مقدمته إنه (لما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته

بلغتهم الحضرية من غير أن يلوموا فيه أعراباً « كذلك » أحدث أهل الأنصار بالمغرب فنًّا آخر من الشعر فى أعاريض مزدوجة الموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عريض البلد) « ص ٥٤٦ ، ٥٤٨ » .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر نستطيع أن نرصد ظاهرة التجديد فى بعض ما أنتجه فرنسيس مراش الحلبى (– ١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق (– ١٨٨٧) ونجيب الحداد (– ١٨٩٩) .

وكان تجديدهم مقصوراً فى البداية على التمرد على « موضوعات » الشعر القديم . وفى هذا المعنى يقول الحلبى :

وشيخ مذ رأى نظمى ونثرى   أجاب وطبعه شر الطباع
أرى معناك مطروقاً كثيراً   فقلت نعم بمطرقة اختراعى

أما الشدياق فقد رغب فى التحرر من القافية والتلاعب بالوزن ، وسجل على نفسه أنه أراد يوماً أن ينظم ديواناً يشتمل على أبيات مفردة ، فنظم أربعة منها ثم أمسك . وهاهى ذى الأبيات :

ساعة البعد عنك شهر وعام   الوصل يمضى كأنما هو ساعه
أتنجم الليل الطويل صبابة   وتنجمى لنجوم ذى تفليك
ويخفق منى القلب أن هبت الصبا   ويذكرنى البدر المنير محياك
ألاليت شعرى كم يقاسى من النوى   وأنحائه قلب يذوب تجلدا

تتعاقب فى هذه الأبيات الأربعة ثلاثة أوزان الأول من بحر الخفيف ، والثانى من بحر الكامل ، والبيتان الأخيران من بحر الطويل . وهذا التعاقب فى الأوزان على هذا النمط لم يعرفه الشعر العربى – فيما أعتقد – من قبل .

أما الشيخ نجيب الحداد فقد كان أكثر تجاوباً من زميليه مع روح العصر فأنشأ الشعر التمثيلى ، لا عن تقليد أعمى للشعر الغربى ، (وإنما عن إدراك صاف لأهمية ما يمكن أن تعالجه المسرحية أو الرواية الشعرية من موضوعات ، وما تلزم الشاعر من إبداع وإلمام شامل بميول النفس البشرية ومواقفها ودقائقها – راجع الجزء التاسع من مجلة البيان سنة ١٨٩٧ – ١٨٩٨) .

ولقد أضاف الحداد — بطبيعة الحال — إلى الشعر ، ضرورات الدراما الشعرية . وتعالت صيحات عديدة فى المجلات العربية المعاصرة له تدعو إلى نبذ القديم والأخذ بالجديد وانتهاج أساليب الشعراء الغربيين ، فيقول نجيب شاهين فى مجلة المقتطف (يناير ١٩٠٢ ص ٢٤ — ٢٧) : « يظهر أن الشعراء آخر من يفكر فى خلع القديم والتزيى بالجديد ذى الطلاوة . فمن كل زمرة الشعراء أو المتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم لا تكاد ترى واحداً فى المائة يحاول مجاراة العصر ونبذ القديم واقتباس الجديد . . شعراؤنا قضوا أيامهم فى مدح فلان وذم فلان ، وإذا خطر لأحدهم أن يصف منظراً طبيعيًّا ، أو حادثة ما ، وصف كما سمع من هذا وذاك، وقلما يحكم وصفه ويدقق فى التفصيل . . ومما يؤاخذ شعراؤنا به أن يذكروا فى قصائدهم أسماء أماكن فى بلاد العرب لم يروها بل لم يروا أحداً رآها ، ولو اقتصر الأمر على ذلك لهان . ولكنهم يجهلون مواقعها وطبيعة أرضها ، وإقليمها .. وإنما أكثر شعراء العرب ذكرها لأنها قسم من بلدانهم .. فما لشعرائنا يطيلون الوقوف على الأطلال ، وما لهم وذكر العقيق والأبلق ودار ميّة ووادى الغضا وهم لا يعرفون منها إلا أسماءها » .

حركة التجديد فى المهجر — الشمالى والجنوبى من أمريكا — نمت فى أحضان الثقافة والشعر الغربيين . . ولعل أبرز الثائرين على القديم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمه ، وتستهدف ثورتهما مفهوم الشعر وعناصره الشكلية والموضوعية .

فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس كما يقول جبران ، أما اللغة فليست ألفاظاً جامدة وبياناً وبديعاً ومنطقاً وإنما هى ترجمة للروح والحياة . أما الأوزان فيقول نعيمه بشأنها: « إن أول ما أبحث عنه فى كل ما يقع تحت نظرى باسم الشعر هو نسمة الحياة . والذى أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المطوم الذى أطالعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جماداً . وإذ ذاك ليس يخدعنى بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة وقوافيه المترجرجة » (الغربال ص ١٠٦) وفى مكان آخر يجهر بوضوح : « لا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر » (ص ٩٥ — ٩٦) .

وتطور القصص الشعرى عند شعراء المهجر ، وتعددت جوانبه وألوانه . ويقول محمد عبد الغنى حسن : « يجب أن يترك شعراء المهجر تقليد شعر آبائهم ليقلدوا شعر الغربيين فى أثوابه الجدد . ولقد كتب جبران وأمين الريحانى من المهجريين كتابة فتنت شباب الأقطار العربية فتابعوهما وشغفوا بطريقتهما . وقد يكون فى النثر الشعرى ما فى الشعر من خيال ، ولكنه خلو من قيود الوزن والقافية . أما الشعر النثرى ففيه القافية التى تتنوع من مقطع إلى آخر وفيه الخيال الشعرى بالطبع ، ولكن ليس فيه الخضوع للتفعيلات التى وضعها الخليل بن أحمد » .

كذلك فالمهجريون لايراعون وحدة البيت ، ولم يحترموا استقلاله ، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها فى وحدة مكتملة ، يكون البيت فيها جزءاً حيًّا يكاد يستمد قوته ومعناه من التئامه مع سائر الأعضاء ، وقد ساعدهم فى ترابط أجزاء القصيد ما طمحوا إليه من تطويع الأوزان والقوافى وتليينها .

وإذا نحن تتبعنا امتدادات الاتجاه الرومانسى والاتجاه الرمزى ، فسوف نلتقى مثلا بإلياس أبى شبكة يقول فى مقدمته « أفاعى الفردوس » : إن الشعر لا يحدد ، فلا يقاس ولا يوزن ، إذ أنه تعبير عن الحياة ، والحياة لا حدود لها ولا مقاييس . وسوف نلتقى بسعيد عقل فى مقدمة « المجدلية » يؤكد أن الشاعر الحق لا يكون له أفكار وصور وعواطف قبل النظم ، وعند النظم ، بل يستحيل عليه أن يكتب شعراً إذا توافر له شىء من ذلك (إن عناصر الوعى لا تلعب فى الشعر أقل دور) ..

* * *

يستطيع أصحاب النظرة « التاريخية » فى عرض قضية الشعر الحديث أن يضيفوا كلمات المنفلوطى « ما كل موزون شعراً ولا كل ناظم شاعراً » ، كذلك : « الشعر لا يذهب بحسنه ورواته أنه غير منظوم ولا موزون » (أدباء العرب : ج ٣ ص ٢٧٢) . ويستطيعون أن يستشهدوا بترجمة « محمد فريد أبو حديد » لماكبث وترجمة على أحمد باكثير لروميو وجوليت ، وديوان « بلوتلاند » للويس عوض . إلى بقية هذه القائمة التاريخية التى يودون من خلالها أن يثبتوا نسب الشعر الحديث إلى الشعر القديم . وهى محاولة تؤدى — كما قلت فى بداية الحديث — إلى أن يتكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة

« حتمية » فى تطور الشعر العربى . . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدى ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

* * *

والحق أن أنصار الشعر التقليدى معذورون إذا لم يحسوا رابطة قوية بين أشكال الشعر القديم والشكل الحديث . ذلك أن الحركات التجديدية منذ العصر العباسى إلى نهاية الحرب العالمية الثانية لم تخرج قط على جوهر التراث الشعرى القديم . فإنهم مهما غيروا من موضوعاتهم وتلاعبوا بالأوزان وبدلوا من وضع القوافى ، فإن العمود العر طل مسيطراً على جميع تلك الحركات التى كانت « تجديدية » حقيًّا ، ولكنها لم تكن « حديثة » قط . والشعراء الجدد معذورون أيضاً إذا هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمبرر تاريخى لحركتهم ، ذلك أن سلطان القديم كان ولا يزال قويًّا عليهم من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية أخرى . وقد كان الكثير من نماذجهم الأولى متأثراً إلى حد ما بالقوالب القديمة ، وكان الذوق العام متأثراً إلى حد ما أيضاً بتلك القوالب ، وكان المجتمع مهيأ لاستقبالهم إذا اعترفوا بنسبتهم إلى التراث ، فقالوا بأنهم امتداد طبيعى للقدماء . وقد أفادت هذه النظرة « التاريخية » قضية الشعر الحديث فترة من الزمن ، ولكنها أدت هدفها العاجل ، ولم تعد بقادرة على تبرير حركة الشعر الحديث .

ولعله من المفيد أن نعرض لرأى رواد المفهوم الحديث للشعر ، حتى نضع أيدينا على الحيثيات الحقيقية التى رافقت هذه الحركة فى مقدماتها ونتائجها .

وربما كانت مقدمة « بلوتلاند » للويس عوض هى أولى المحاولات التى قامت بتبرير « وجود » هذا الشعر ، وقد نشرها عام ١٩٤٧ . وبعد عامين نرى نازك الملائكة فى مقدمة « شظايا ورماد » التى كتبتها عام ١٩٤٩ تحدد صلة التجديد بالحياة قائلة إن الشعر العربى لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التى جثمت على صدره طيلة القرون الماضية « فنحن عموماً ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التى وضعها أسلافنا فى الجاهلية وصدر الإسلام » وتقرر أن الشاعر أو الأديب هو الذى تتطور اللغة على يديه أما النحوى واللغوى فلا شأن لهما به - وتستخدم الأسلوب التجريبى فى الموازنة بين الشكل القديم والإطار الجديد لتنتهى إلى أن مزية الطريقة

الجديدة هي التحرر من عبودية الشطرين . وبالنسبة للقافية تشير إلى قصيدتها « الجرح الغاضب » لتقول إن أسلوب تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو في قصيدته Ulalume وهي ترى أن الشعر العربي في معظمه وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان ، ولهذا السبب ابتعد عن الاتجاهات السريالية والرمزية وغيرها من المدارس الغربية التي تستعين بعلم النفس في التعمق داخل الإنسان . وتحاول في قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو » و « الأفعوان » و « مر القطار » أن تشق طريقها إلى هذا العالم المجهول .

أما علي أحمد سعيد « أدونيس » فيكتب بحثاً تحت عنوان « محاولة في تعريف الشعر الحديث » بمجلة شعر (عدد ١١ صيف ١٩٥٩) . يقول إن التمرد على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفض المواقف والأساليب التي استنفدت أغراضها يدعوان الشعر إلى « تجاوز وتخط » يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية فقوام الشعر الحديث معنى خلاق توليدي لا معنى تصويري وصفي « إنه إحساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد ، موضع البحث والشك ، وهو لذلك ، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية ، تحس الأشياء إحساساً عضوياً ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور » لهذا يتخلى الشعر الحديث عن أغلال الزمن — الحادثة — الواقعية — الأفكار المسبقة — فهو ليس انعكاساً لشيء ما ، بل فتحاً وكشفاً لعوالم جديدة . ولا يبحث أدونيس في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها ، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه : « هناك مضامين قد تعد حديثة بالمعنى النسبي ، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطابية — خطابية الفكرة حيناً وخطابية العاطفة حيناً آخر — وعلى التركيب المباشر ، وعلى التشابيه والأوصاف والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الحديث ، واستعاض عنها بالصورة التركيبية : الصورة الرمز ، أو الصورة الشيء . وهناك أساليب حديثة إلا أن مضامينها قديمة ، لأنها في ذروة ما توصف به ، بكاء جميل » ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس « وراء التناغم الشكلي الحسابي ، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر » القصيدة الحديثة إذن ، هي

الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً هو جوهر عصرنا الحاضر . «من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة ، ولو صح العكس لأصبح الشعر شكلا من أشكال العلم » ولا يرفض أدونيس الشكل ، كشكل ، بل كنماذج مسبقة . ويفرق بين الشعر والنثر بأن النثر اطراد وتتابع لمجموعة من الأفكار الواضحة ، وهو وصفى تقريرى ، بينما الشعر لا يتحمل الاطراد الفكرى ولا يطمح لأن يكون واضحاً لأنه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها «لابد للكلمة فى الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة فى الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم لخصب جديد ، ثم إن اللغة ليست كياناً مطلقاً ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التى نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً ، فهى إذن ليست جاهزة بحد ذاتها » . أدونيس يرجع بالغموض فى الشعر الحديث إلى فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ ، وفقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة . فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله «إن الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا المعاصرة فى عبثها وخللها » فحذف التسلسل المنطقى وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية « وبكلام آخر الانشاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه » فالمغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة ، ولذلك هو قوام الشعر . وينصح أدونيس أخيراً بأن نتخلص من السلفية والنموذجية والتجزيئية والغنائية الفردية والتكرار حتى نفهم ونتذوق الشعر الحديث .

وفى دراسة مطولة لصلاح عبد الصبور - نشرتها «المجلة » فى عددها التاسع والخمسين ١٩٦١ - يبدأ تحت عنوان «الشعر الجديد لماذا ؟ » بأن الأدباء وحدهم هم أصحاب لغتهم وأن الشعراء هم ورثة الشعر ، وأن لهم الحق كل الحق فى تغيير ملامحه وتبديل قسماته ، وأن المتنبى أعطى عطاءه ومات ، فلم يعد قادراً على العطاء ، فأورث الشعر المصرى وجيله فأعطوا وماتوا ، وهكذا جيلا بعد جيل «حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليخطط إذن كما يشاء وحيه وإلهامه » . ومنذ البداية يرى صلاح أن التفعيلة هى المصطلح النغمى الذى يستطيع أن يلتقى عنده الشاعر والناقد . ولقد كانت القافية مصطلحاً نغمياً آخر التزمه

الشعر العربى ، ولكنه تطور من القافية الموحدة إلى أن فتح الرجز باب تنويع القافية » والآن نجد فى تراثنا الشعرى العربى المخمسات والمربعات والمسمطات والموشحات ، والدوبيت الفارسى والثنائيات العربية . ويحدد صلاح دعائم التجديد فى الشعر بتغير العالم وتغير النظرة إليه ، والخبرة الفنية فى الأداء الشعرى ، والاستعانة بأحدث منجزات الحضارة فى العلم والفلسفة والفن ، ويعدد ما استفاده هو شخصياً من إليوت .

* * *

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء أنفسهم ، نستطيع أن نتلمس تصورهم لمفهوم الحداثة فى الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد . فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربى والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكنا نلاحظ أن حركات التجديد فى جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربى ، بينما نلاحظ فى نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومى أو المشكلات الميتافيزيقية . . ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربى ، وانعطفت به وجهة أخرى ، هى بلا ريب وجهة الشعر الغربى الحديث . . هذا لا يعنى أنها تخلت نهائياً عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، وما تزال لأوزان الخليل فى كثير من الأحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر العميق لم تتطور عن الشعر العربى ، بل تجاوزته بطفرة ثورية إلى مستوى العصر بحيث إن الوشائج بينها وبينه قد وهنت إلى درجة كبيرة . حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينها وبين التراث ، اختلافاً درجياً إلى حد كبير ، أما الحركة الحديثة فإن تمردها وتحررها هو اختلاف كيفى إلى حد كبير أيضاً . بل إن الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها — لا بينها وبين التراث فحسب — هو اختلاف جذرى . وإذا كان يحلو للبعض أن يحدد إرهاصات الشعر الحديث بمحاولات أبى حديد وباكثير وجبران وغيرهم ، فإن هذه المحاولات بعينها لم تقم قط على دعائم من الشعر العربى بل كانت .ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنثور عن اللغات الأوربية ،

أو كانت تقليداً له فى كثير من الأحوال .

وعندما أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها فى الشعر الغربى ، فإننى لا أعنى أن شعراءنا كانوا مقلدين ، بل كانوا فى مستوى العصر . . تماماً كما استطاع رواد المسرح والرواية فى اللغة العربية أن يشيدوا دعائم هذين الفنين دون أن يكون لدينا تراث حقيقى لهما . أجل ، لقد عرف تراثنا أشكالا من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندنا تجاوزوا هذه الأشكال إلى مستوى العصر فاستمدوا من أوربا مباشرة ما يحتاجون إليه . أما المسرح فلا حاجة بنا إلى القول بأنه لم يكن لدينا تراث على الإطلاق . فإذا أضفنا أننا فى كافة مجالات المعرفة قد انتقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى إلى قلب العصر الحديث . . فإننا ندرك على الفور أننا قد أخذنا عن أوربا أقصى ما وصلت إليه الحضارة فى ذلك الوقت .

ولولا أننا نمتلك تراثاً عريقاً فى الشعر ، لكانت إحدى البديهيات أن نعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذى تسبب فى « البلبلة » التى أحاطت مولد الحركة الحديثة. . فمن أجل مسايرته تحمل الشعراء الجدد الشىء الكثير ، تحملوا أوزار « النظرة التاريخية » فى أحسن الأحوال ، والاتهام بزيف هذه الدعوى فى أحوال أخرى .

والحق أن معظم أشكال المعرفة الفنية والعلمية فى عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربى ، لو أننا تخلصنا من المناهج الشوفينية التى تسيطر على الكثيرين منا . فتراثنا قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التطور الجذرى أمراً مستحيلا .

ومن هنا كانت الهوة العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر . وهذا نقيض الوضع فى الغرب ، لأن تراثهم تاريخ موصول الحلقات من الثورات العميقة . وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت حداثتها من مستوى الشعر الغربى ، فلأن هذا الشعر فى عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية فى العالم الحديث ولذلك فشعراؤنا الجدد لم ينقلوا أو يقلدوا ، بل هم سايروا قفزتنا الحضارية فى بقية المجالات وتجاوزوا المفهوم القديم للشعر — الذى يتمثل فى الشعر العربى على طول تاريخه وبما يشتمل عليه من حركات تجديدية — وتوصلوا إلى مفهومهم الحديث .

وعندما أقول الشعراء الجدد وأذكر مفهوم الحداثة عندهم لا يرد على خاطرى بطبيعة الحال كثير من الأسماء (الجديدة) التى تترنح بين التعبير القديم والمضمون الحديث أو العكس . . وإنما أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال : أدونيس ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتى وخليل حاوى . . عند هؤلاء سوف نعثر على إليوت وإزرا باوند وربما على رواسب من رامبو وفاليرى وربما على ملامح من أحدث شعراء العصر فى أوربا وأمريكا . . ولكننا لن نعثر على التراث العربى ، إلا فى طبيعة اللغة العربية التى أخذت هى الأخرى فى الانصياع إلى ثورتهم .

* * *

مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد — لهذه الأسباب — مفهوم حضارى أولا ، هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث فى كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهى ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربى . وشعراؤنا الحديثون عندما يبدعون من مستوى هذه الحضارة ، فهم يشاركون فيها فى نفس الوقت . المشاركة ، لا النقل أو التقليد أو الاقتباس ، هى حقيقة الثورة الحديثة فى شعرنا .

والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء . . فلا يكون الشاعر معاصراً بمجرد أن « يصف » الصاروخ أو التليفزيون، أو عظمة الاشتراكية . مثل هذا الشاعر — بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هو رجعى عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تنتفى « الوصف » من أدوات الشعر ، وتلغى الصاروخ والتليفزيون والاشتراكية « كموضوعات » للشعر . الشعر الحديث « موقف » من الكون كله ، لهذا كان موضوعه الوحيد « وضع الإنسان فى هذا الوجود » ، ولهذا أيضاً كانت أداته الوحيدة هى « الرؤيا » التى تعيد صياغة العالم على نحو جديد . وأصبحت وظيفة الشعر هى الكشف عن عالم يظل أبداً فى حاجة إلى الكشف كما يقول الشاعر الفرنسى المعاصر رينه شار ، ذلك أن « اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة » كما يقول رامبو .

كان « الثبات » هو جوهر التراث العربى : ثبات فى القيم وأشكال التعبير .

لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الأمثلة العليا) فى الجمال والأخلاق على السواء . . وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية ، أسهمت فى توهم الشاعر القديم أنه أعطى بامتياز خاص أن يكتشف منذ اللحظة الأولى أسرار الشعر والجمال كلها . فعاشت الحضارة الفنية العربية على مجموعة من المطلقات المريحة حتى استحال على المجددين أن « يستحدثوا » شيئاً جديداً . كانوا « امتداداً » للماضى ، وكانت جهودهم لا تتجاوز « التجديد » فى الأمور الثانوية للغاية . أما الحركة الحديثة فهى « ثورة » وليست تجديداً لأنها تتدخل فى الجوهر المسئول عن تعويق التطور الطبيعى للشعر العربى . من هنا كانت الحداثة مفهوماً ثورياً مقصوراً على الحركة المعاصرة فى شعرنا الجديد وليست تجديداً لشىء قديم .

بل إن أوربا نفسها لم تطلق تعبير « الحداثة » على حركتها الثورية السابقة بالرغم من أن السريالية والدادية والرمزية وغيرها كانت انقلابات جذرية فى المفهوم الرومانسى السائد للشعر . . ذلك أن النقد الأوربى لا يستهين بمفهوم الحداثة الذى يرى فيه تجسيداً حضارياً لثورة العصر الحديث التى تكاد تجعل من جميع الحركات الثورية السابقة تراكماً كمياً ولا يصل إلى مستوى التغير الكيفى الذى أصاب الوجود الإنسانى فى السنوات الأخيرة .

* * *

إذا اتفقنا على أن الحداثة فى جوهرها مفهوم حضارى أولا ، ينبغى أن نتتبع فعالية هذا المفهوم فى شعرنا الحديث . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقال له حول قضية الشعر الجديد : إن فلسفة هذا الشعر الجمالية تنبع من صميم طبيعة العمل الفنى ، على حين أن الشاعر القديم «يتبع عدداً ثابتاً من التفعيلات فى البيت ، تتكرر بعدها ونسقها فى كل شطر من البيت ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لأن تلك الموسيقى كانت تضمنها الصورة العروضية الثابتة للبيت وللقصيدة . أما الإطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقى ثابت . وإنما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقى ، فى كل سطر وفى القصيدة كلها التشكيل الذى تقتضيه الدفعة الشعورية فى مجملها والذبذبات الخفيفة

أو القوية التى تتمثل فى تلك الدفعة . عليه دائماً أن يحدد المدى ويعرف الأبعاد وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وأبعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يذهب التزامها بالموسيقية الحقيقية النابعة من الشاعر . فكل حركة شعورية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة إلى أخرى . ومن ثم ينبغى أن تكون الأبعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمداها وأبعادها». والجملة الشعرية الحديثة — كما يقول أحمد لطفى ومحمد البخارى فى دراسة مشتركة لهما — هى جزء موسيقى من نهج هارمونى متصل ، فهى تبزغ من خلال الجملة الموسيقية التى تسبقها ، وتلقى ظلالها على تلك التى تليها ، تتداخل كلها فى بناء عضوى تلعب كل جملة فيه دوراً درامياً حددته لها انفعالة الشاعر .

إن المفاضلة بين الشعر التقليدى والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع لأنهما لا يملكان — فى حقيقة الأمر— من عناصر الأرض المشتركة سوى « اللغة » . . كما أن محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخى من حركات التجديد فى الشعر العربى ، هى محاولة غير مجدية ، بل أصبحت ضارة إلى حد ما . فالنقد الحديث الذى يود أن يرافق شعراءنا الجدد ، عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة الغربية الحديثة إذا أراد أن يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة .

كما أنه يتعين على الشاعر العربى الحديث أن يعانى أولا فى داخله انهيار المفاهيم السابقة . يقول أدونيس « هذا يفرض على الشاعر أن يتفرد لا فى الأشكال الشعرية فقط ، بل فى التجربة وأبعادها ، كذلك يفرض عليه أن يجرب حتى الطرف الأقصى ، إمكان تحوله ، متجاوزاً العقبات التى تنهض فى وجهه ، قاذفاً خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم . فالشعر الذى يتكيف مع الواقع الثقافى الموروث ، يخون قضية الشعر الحق ذلك أن هذا الواقع ليس إلا تنميقات وأقنعة ، أعنى أشكالاً من الحياة خارج الحياة » .

٢

عندما نقول إن الحداثة فى الشعر الجديد ، هى مفهوم حضارى قبل كل شىء فإن هذا التعبير يعنى جملة أشياء . . يعنى أولا ، أن هذا الشعر هو الصياغة

الجمالية الصحيحة للإنسان العربى الحديث ، لا فى همومه العاطفية ، أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية ، وإنما فى ثورته الحضارية المعاصرة .

وهو يعنى ، ثانياً ، أن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة ، وليس وجهاً سياسيًّا أو لافتة أيديولوجية ، ولكنه العنصر الجمالى الذى يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذ عنها :

من هذين المعنيين — الإنسان والحضارة فى الوطن العربى — ينطلق تعبيرنا بأن مفهوم الحداثة فى الشعر الجديد ، هو مفهوم حضارى قبل كل شيء . . ومن ثم ينبغى أن يتوجه تقييم هذا الشعر إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربى وحضارته ، فى داخل القصيدة . . أى أن إخضاع الشعر الحديث لمجموعة من العلاقات الشكلية أو الموضوعية القائمة فى موازين النقد السائد هو لون من ألوان التعسف والافتعال من جهة ، ولون من ألوان التخلف عن مستوى هذا الشعر من جهة أخرى .

وإذا قلنا إن مهمة الناقد الحديث اليوم ، أن يتجه إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربى وحضارته داخل القصيدة الجديدة ، فإن هذا يعنى — على وجه التحديد — أن نكشف التفاعلات المتصارعة فى بناء العمل الشعرى، أى فى المستوى الجمالى الذى سمت إليه العناصر الحضارية والقيم الإنسانية بواسطة الشاعر، عن طريق العملية الخالقة .

الكلمات السابقة هى تحذير لى ولغيرى من التورط فى اعتبار بعض الشعراء « الجدد » من شعراء « الحداثة » . فإهمال القافية أو الوزن لا يجعل من القصيدة شعراً حديثاً لمجرد تحررها الشكلى. كذلك فإن غياب الموضوعات السياسية أو الاجتماعية وظهور القضايا الفلسفية الكبرى فى الشعر لا يمنحه معنى الحداثة ، ذلك أن الشعر الحديث هو رفض للتصنيف الميكانيكى للفن إلى شكل ومضمون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه يستوعب فى بنائه المعقد مجموعة هائلة من العناصر المتباينة التى تستمد تعقيدها وتركيبها من طبيعة الحضارة الحديثة نفسها .

ونحن العرب نعيش فى قلب هذه الحضارة ، فى قلب القرن العشرين . ولعل تخلفنا عن مستوى هذه الحضارة ، يضيف إلى تناقضات الشاعر فى بلادنا

أبعاداً جديدة لا يعرفها الشعر الغربى . فلا شك أن التقدم التكنيكى والاجتماعى الهائل فى أوربا وأمريكا ، يسهمان فى حل الكثير من تناقضات الفنان ، أو فى تحديدها ببساطة وعلى أقل تقدير . أما فى شرقنا العربى فإن التناقض الصارخ بين الشكل والمضمون فى مرحلتنا الحضارية الراهنة ، يولد الكثير من التناقضات اللانهائية أو التى لا يسهل تحديدها فى أحسن الأحوال .

ومن هنا يتوقع القارئ للشعر العربى الحديث أن تزداد رؤياه الحضارية عمقاً . . ما دامت الحواجز التقليدية لم تعد حجاباً ضخماً ، بل أضحت الثقافة الفنية والوعى الجمالى من الأمور اليسيرة المنال على متذوق الشعر ، لا على الشعراء فحسب .

وعلى ضوء هذا المفهوم ، أتناول فى هذا الفصل — من وجهة نظر تطبيقية — ثلاث دراسات جادة تصدرت ثلاث مجموعات شعرية هامة .

الدراسة الأولى ، لرجاء النقاش ، هى مقدمة ديوان « مدينة بلا قلب » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى (١) . ورجاء أحد النقاد الشباب القلائل الذين تخصصوا فى دراسة الشعر . وإذا كانت الصحافة قد حالت بينه وبين الاستمرار فى متابعة شعرنا الحديث بنفس الروح الجادة والمنهج العميق فإننا ما نزال نأمل أن يعود رجاء إلى ميدانه الحقيقى ، وهو النقد بصورة عامة ونقد الشعر بصورة خاصة .

ومن المفيد القول بأن هذا المجهود الذى بذله رجاء « فى مقدمة بلغت ٥٣ صفحة من القطع المتوسط والحرف الدقيق » كان مشاركة حية صادقة لأحد أبناء جيلنا — هو الشاعر حجازى — فى حمل الرسالة الفنية المشتركة بين الناقد والفنان من أبناء الجيل الجديد جميعاً . وهى الصفة التى لا حظناها فى المجموعتين الأخريين .

كذلك من المفيد أن نسجل مرافقة الناقد للشاعر فى إنتاجه الفنى قصيدة قصيدة .. فقد أتاحت الظروف أن تنشأ علاقة صداقة بين رجاء وحجازى ، جعلت من المستطاع أن يكون الناقد على معرفة دقيقة بالكثير من التفاصيل

(١) صدر عن دار الآداب — الطبعة الأولى — فبراير سنة ١٩٥٩ .

— الفنية والإنسانية — التي قد تضيء له بعض الجوانب المجهولة لدى القارئ .

قرر رجاء في بداية دراسته أن صاحب هذا الديوان شاعر ثائر ، وأن قصيدته التي يفتتح بها الديوان تدلنا على أي نوع من الثورة يعيش في وجدانه ، ثم قال إن هذه القصيدة « العام السادس عشر » لم تكن مرحلة في عمر الشاعر وحسب ، بل كانت أيضاً مرحلة في عمر حياتنا العربية . ويحدد الزوايا التي انطلق منها شعر حجازى ، فهي قسوة المدينة ، وهي الشعور بالمأساة ، وهي الفراغ النفسي ، وهي الحنين إلى الريف . ويتصدى لمجموعة من مشكلات الشعر الجديد من خلال قصائد حجازى ، ويتخذ موقفاً محدداً هو الدفاع عن هذا الشعر ومستقبله .

ومن القضايا التي بدأ رجاء بمناقشتها قضية الوعي في التجربة الشعرية ، فهو يعتقد أن التلقائية والعفوية في شعر حجازى هي النقيض المقابل للقصد والتحديد المسبق عند غيره . ولاشك أن العفوية من المطالب الأساسية في الشعر الحديث حتى يختفي الإطار المقعد بمجموعة جامدة من الأسس والأصول ، غير أن العفوية في حدود هذا المعنى لا تتناقض مع الوعي الكامل بأبعاد التجربة في القصيدة . كذلك فإن صدور الشاعر عن عفوية فنية لا يتناقض مع الوعي التام بموقفه الفكري من هذه الحضارة . ويبدو أن المشكلة من الممكن بلورتها في سؤال : هل يتعارض الجزء مع الكل ؟ .. ألا يمكن أن يكون الشاعر متمثلا لأبعاد قضاياه ، ثم يتدفق شعره في عملية الخلق دون ضابط واضح محدد ندعوه الوعي ؟ •

إن رجاء لا يناقش مسألة « الوعي » كنقيض للعقل الباطن كما عرفته بعض الاتجاهات الأوربية في الشعر السريالي والدادي وغيرهما ، أو كما ينادي به سعيد عقل في لبنان . كما أنه لا يناقش هذه المسألة في مستوى الهدف أو اللاهدف في الشعر ، والفن عموماً . وإنما هو يناقش به قضية « الصدق » في الإحساس الخالي من سذاجة التقليد والمحاكاة . ويناقش القضية من هذه الزاوية حتى يصل إلى نقطة هامة هي « ربما لم يقصد الشاعر أن يعبر عن ثورته على مرحلة العام السادس عشر في حياة مجتمعه ، كما ثار عليها في حياته الذاتية » .

لهذا نفرق رجاء بين اهتمام الأجيال السابقة من الشعراء — كأحمد شوقي —

بالمشكلات السياسية والاجتماعية ، واهتمامات الجيل الحالى . فانشغال شعرائنا السابقين بالقضايا العامة كان يفتقر إلى همزة الوصل الشخصية بين الوجدان الذاتى للفرد والتجربة ، بينما يقول الشعراء الشباب — ومنهم حجازى — الشعر ، لأن وجدانهم فاض به الحزن والأسى ، وأن هذا الحزن هو الرابطة المشتركة بينهم وبين المجتمع . ومن ثم تنبع التجربة الشعرية الشابة ، ومرارتها هى العلقم الذى يجرعه الكل . وهكذا تصبح التجربة الشخصية قضية عامة ، فإذا صيغت شعراً لم يعوزها الصدق والعفوية .

غير أننى لاحظت فى هذه النقطة أن الدارس يخلط بين الموضوع ووجهة النظر . . فى قصيدة « العام السادس عشر » يقول حجازى :

عامى السادس عشر . .
يوم فتحت على المرأة عينى . .
يومها . . واصفر لونى
يومها . . درت بدوامة سحر .
كان حبى شرفة دكناء أمشى تحتها
لأراها . .

ويمضى الشاعر فى سرد هذه التجربة الرومانسية فى موضوعها ولكنها — بلا ريب — تحمل « وجهة نظر » بعيدة عن الرومانسية، حتى إنها تنتهى بتحذير مباشر من العام السادس عشر . . الرومانسية هى وجهة نظر وبناء للقصيدة . فإذا اكتشفنا أن قصيدة حجازى هى « صحوته » من الأحلام الرومانسية ، ندرك أن تجربته الشعرية نابعة أصلا من الصراع مع الرومانسية لا من الاستسلام لها . . وإلا ما كانت هذه الروح الثورية التى تشع بها أبعاد القصيدة والتى يراها الناقد تصويراً دقيقاً لتلك المرحلة من حياتنا العربية . وإن كان الحذر من هذا التعميم يصل بنا إلى ما يقرب من الدقة والحرص على سلامة التقييم فلست أعتقد أن قصيدة واحدة يمكن أن تتحمل أعباء مرحلة كاملة ، فضلا عن نوعية هذه المرحلة ، التى أرى فيها ثورة حضارية شاملة لا وجهاً سياسياً أو اجتماعياً فحسب .

أما تصنيف الباحث لقضايا الشاعر ، فأراه قد غامر بالتفصيل فى منطقة ترفض التفصيل . . ذلك أن قسوة المدينة والشعور بالمأساة والفراغ النفسى والحنين إلى الريف ، كلها صياغات متعددة لعنوان واحد هو الضياع ، فالتناقض بين القرية والمدينة هو الذى تسبب فى شعور حجازى بمأساة فراغه النفسى وحنينه إلى الريف . كان هامًّا للغاية أن يلجأ رجاء إلى التفصيل فى التفرقة بين مأساة الشاعر العربى وضياع الشاعر الغربى ، وما إذا كان شاعرنا حجازى قد أوجز فى شعره هذه التفرقة الهامة . فلا يكفينى مطلقاً أن يصور الفنان بشاعة المدينة وقسوتها حتى أجازف بتشبيهه بإليوت وكأن لا فرق بيننا نحن الذين نعيش فى أرض خراب ممهدة للبناء ، وإليوت الذى يعيش فى أرض خراب كاملة البناء ويراها آيلة للسقوط والانهيار . كذلك هناك فرق بين استخدام حجازى لعيون الآخرين ، واستخدام سارتر لها ، أو ما يقصده كافكا فى قصته « حامل الوعاء » .

وينتهى رجاء فى خاتمة دراسته القيمة إلى معنى الانفصال بين النظرية والتطبيق ، وبين السلوك والعقيدة . فهو يرى أن حجازى يعبر عن قلق الجيل الجديد إزاء التناقض المر بين ما يرجوه لبلاده ، وما هى عليه بالفعل . واقتصار الباحث على هذا التقرير يوقع القارئ فى حيرة وبلبلة . فإذا كان الشاعر حجازى قد وصل — فى رأى الناقد — إلى مرفأين هما : الفن ، والعقيدة السياسية الإنسانية ؛ فما هى أزمته ؟ ما هى أزمة الشاعر العربى الحديث ، عموماً ؟ هل هى أزمة الانتماء أم الضياع ؟

إن هذه الدراسة الجادة فقدت فى الطريق أحد العناصر الهامة فى العمل النقدى المتكامل هو الاستناد على النص كلما قاربت الأحكام التعميم . فالقول بأن الشعر الجديد بلغ مرحلة استقرار هو حكم مطلق يحتاج إلى البرهنة على صحته من خلال الشاعر المنقود . كما أن الإقرار بأن الشكل الجديد هو الشكل الرئيسى فى الشعر يطرح هذا السؤال : متى تقرر المسلمات ؟ فالتشخيص أو التعبير بالصور الذى يراه رجاء — وآخرون معه — أنه الفيصل فى التفرقة (والتمييز) بين القديم والحديث فى الشكل الشعرى ، يحتاج إلى مراجعة دقيقة للملامح الشعبية فى الآداب العربية .

والحق أنه من قبيل المغامرة أن نقول بأن التشخيص هو المبرر الذى يفرض حركة الشعر الجديد. فلو أننا افترضنا أنه لم يوجد من قبل فى الشعر العربى ، فإن أداة واحدة من أدوات التعبير الشعرى الحديث ، لا تصلح أساساً لقيامه . بالإضافة إلى أن القصة والصورة ووحدة الموضوع ، تعوزها دراسة مقارنة دقيقة بين الشعر العربى القديم والحديث ، حتى نستطيع الحصول على أحكام نهائية مبررة .

كما يؤخذ على الناقد أيضاً ، أنه لم يحلل لنا كيف « يشخص » حجازى (موضوع الدراسة) . . عندما يقول :

ولدت هنا كلماتنا
ولدت هنا فى الليل يا عود الذرة
يا نجمة مسجونة فى خيط ماء
يا ثدى أم لم يعد فيها لبن
يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيراً فى الزمن

أليست هذه الأبيات رواسب بلاغية قديمة تعتمد على تقديم المعنى أو الفكرة الواحدة فى أكثر من صورة ؟ ينفصل رجاء عن النص فى كثير من الأحيان ، فيقول عن الأبيات السابقة « فالصورة الجزئية هى لبنات تقيم البناء الكبير للقصيدة كلها ، وكلما كانت هذه اللبنات رائعة حلوة أصيلة ، ازداد البناء الكبير أصالة وروعة » وهو تعليق يتجاهل أن الصورة الجزئية لا يقتصر بناؤها على البيت الواحد ، كما أنه لم يوضح لنا متى تتعدد الصور ؟

نقاط أخرى كثيرة ، كانت بحاجة إلى وقفات متأنية « بالرغم من طول الدراسة وشمولها » مثل الحوار والمونولوج الداخلى ، كيف استخدمهما الشاعر ؟ كذلك قوله : « إن النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد » أو تبريره للنزعة الخطابية بارتباط الشاعر فى بعض مواقفه بالتعبير عن قضايا عامة تتصل بالجماهير اتصالا مباشراً . « والاستشهاد فى هذا الصدد بكبلنج وحكمت ؟ ! » .

إن منهج رجاء النقاش فى تقديم هذا الديوان القيم كان مقصوراً على تصوير الشاعر فى إطار بعيد عن النصوص ، فإنه لم يزاوج قط بين التحليل الفكرى

والتحليل الفنى . ولم يرقط أية أخطاء —ولو هفوات — عند الشاعر ، كما أكثر من التعميات بلا مبررات كافية . ونتيجة لذلك جاءت المقدمة عملا موازياً للعمل الفنى لا عملا نابعاً منه .

وبالرغم من أن الناقد بذل مجهوداً واضحاً فى تلمس الخصائص الفنية عند الشاعر ، إلا أنه لم يحاول تبرير قضية الشكل الجديد فى الشعر من خلال المرحلة الحضارية التى نعيشها مع مقارنات بالآداب المختلفة . فالرومانسية ليست أحلاماً فحسب ، إنها أيضاً تعبير عن أزمة التناقض بين القيم الإقطاعية القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة . وأزمة الانتماء ليست شداً وجذباً بين السلوك والعقيدة ، بين النظرية والواقع ، إنها أزمة الحرية الحقيقية العميقة عند الفنان العربى . على النقيض من اللامنتمى الأوربى الذى يعيش فى ظل ديموقراطية عميقة الجذور. لهذا فقدت مقارنات الباحث بين القديم والجديد أهميتها ، لأنها اعتمدت أساساً على الإطلاق والتعميم لا من خلال دراسة مفصلة . .

كذلك أهمل رجاء « مكان » الشاعر من الحركة الشعرية الحديثة « إلا فى الأحكام النهائية » ولم تأخذ عنده القضايا الفنية نصيباً مماثلا لنصيب القضايا الفكرية . أما القضايا الفكرية ذاتها ، فقد اعتمدت على كثير من التجريدات والمفارقات .

إلا أن هذه الدراسة الجيدة سوف تظل نداء مستمراً لرجاء النقاش أن يعود إلى الشعر والنقد .

سبقت مقدمة رجاء لديوان حجازى ، دراسة فى غاية الأهمية لبدر الديب فى تقديمه لديوان صلاح عبد الصبور « الناس فى بلادى »(١) . لم ينطلق بدر فى دراسته بمنهج ما فى النقد ، وإنما راح يتلمس مجموعة من الظواهر يحاول أن يجد بينها رابطة تسلكها فى خيط واحد .

هذا لا ينفى أنه كان يمتلك منذ البداية مجموعة من المبادئ الفنية ، بل إن « بدر» فى واقع الأمر ممن يهتمون بمجردات علم الجمال أكثر من عنايته بالتطبيق « أو التقييم العملى » . فهو من هذه الزاوية يقرر أن القصيدة المتحققة

---

(١) صدر « الناس فى بلادى » عن دار الآداب — الطبعة الأولى — يناير سنة ١٩٥٧ .

عمل ساكن لا يشغل زمناً « فالعناصر التعبيرية فى القصيدة لا تؤدى وظيفتها كاملة إذا ما استقلت أو فصلت بعضها عن البعض الآخر بالزمن . . إن عناصر التعبير فى الشعر والموسيقى هى بطبيعتها لا زمنية » .

هذه المسلمة تقودنا برغمنا إلى فكرة الزمن فى الشعر عند هيدجر على وجه الخصوص ، فهى تتصل من جهة بذاتية الشعر وحريته المطلقة كما يقول سارتر ، ومن جهة أخرى فهى وثيقة الارتباط بمعنى الموت فى الشعر . والشعر لا يختلف عن الرواية والمسرحية بما تمليه أحداثها وشخصياتها من « تطوير » يستوجب زمناً ما — كما يقرر بدر — وإنما يختلف الزمن فى الشعر عن الزمن فى الدراما والرواية من حيث البناء الموضوعى فيهما .

وينتقل بدر إلى نقطة نظرية أخرى تخص الصورة فى الشعر فنراه يؤكد أن الصورة الشعرية هى أكثر صور الفن التعبيرى صفاء وتحقيقاً لخصائص الصورة . وهو لا يتابع هذه الفكرة ولا يعللها بالتفصيل لأنه كان معنياً بشىء آخر . هو أن تذوق القصيدة — كتذوق القطعة الموسيقية — يتطلب بدوره وقتاً ، أى تكراراً للقراءة . ومن هنا يتغلب المتلقى على تعاقب الزمن فى التسلسل المادى للقصيدة فيردها إلى لحظة واحدة .

هذه النقطة تأتى فى مقدمة القضايا المعاصرة فى نقد الشعر الحديث ، لأن تعبير « الصورة » الشعرية نفسه ، لم يعد تعبيراً واضحاً . . فبينما كانت الصورة فى الشعر تعنى اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدى فيما بينها إلى نقل بعض الصفات من الواقع الخارجى ، التى تماثل إحدى اللحظات الشعورية فى نفس الفنان . . تطورت الصورة الشعرية ، وأضحت تجسيداً لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً .

من هنا ، لم يعد الزمن فى تكوين الصورة الشعرية هو التتابع والتعاقب والتسلسل ، بل هو التركيز والتكثيف وتفجير الترابط الموضوعى بين عناصر القصيدة لكى نحصل على الوحدة الذاتية العميقة التى تربط بين الشاعر وعالمه أوثق الارتباط .

هذا المدخل إلى شعر صلاح عبد الصبور الذى ارتضاه الناقد لدراسته يعلن فى وضوح أنها دراسة فنية تتميز بالاستقراء الجزئى للديوان ، واستخلاص (الكل)

فى نفس الوقت . إنه يتابع قصائد الديوان واحدة فواحدة ، لهذا يصنف بعض هذه القصائد على ضوء خصائص الشعر الحديث عامة كالنزعة الدرامية والاهتمام بالتفصيل « كما يرى فى : طفل ، شنق زهران ، أبى ، الحزن » .

كذلك وحدة الصور أى تكرارها فى أكثر من قصيدة لموضوعات عينية لها دلالات شعورية عامة يستغلها الشاعر ويستعملها استعمالا خاصًّا « كالقلعة واللؤلؤة والصندل والكوخ والسرير » والصور الذهنية المليئة بالمعانى والمشاعر « كالحزن المتحرك يمشى أو يتمدد أو يفترش الطريق وكالظنون التى فى الفراش وكالأدغال التى تورق وكمليكة النساء ، والمجموعة من الرفاق » .

إن محاولة تصنيف الديوان لا يشوبها التعسف أو الافتعال . . لأنها تعتمد — كما قلت — على استقراء الجزئيات ، وتحديد المعطيات الخاصة بالشاعر . .

والناقد يخرج من دراسته بأن الشاعر لا يمتلك ناصية نظرة فلسفية شاملة تجمع بين الذات والواقع . لماذا ؟ لأن صلاح عبد الصبور — عند الباحث — شاعر غنائى يعبر عن نفسه ، ولم يرتبط بقضية موحدة يستطيع من خلالها أن يتحمل تغاير المواقف وتعددها . وينتهى بدر الديب إلى أن البحث عن الحرية هو الينبوع الذى يتفجر منه شعر « الناس فى بلادى » .

والحق أن الناقد — فى هذه الحدود — كان حريصاً على الدخول فى الديوان لا الوقوف على هامشه « كالاستغراق فى المقارنات مثلا » كما أنه يثير مجموعة من القضايا ، ولكنه يكتفى بالإشارة العاجلة فلا يتجاوزها إلى مناقشة أى منها ، ولا من خلال النماذج التى أمامه .

غير أنه مادام قد آثر أن يجعل من المستوى الجمالى مدخلا إلى هذا الشعر ، كان يستوجب المنهج الدقيق ، أن يعرض لكافة المستويات الجمالية التى تصادفنا فى الديوان . فلا شك أن القصائد ذات الإطار التقليدى « مثل : الرحلة ، حياتى وعود ، غزلية ، منحدر الثلج ، الوعد الأخير » تثير قضية الغنائية فى الشعر على نحو مختلف عما رآه بدر . ذلك أنها تثير سؤالاً هامًّا هو : ما الفرق إذن بين غنائية الإطار التقليدى ، وغنائية الإطار الحديث ، وإلى أى مدى تكتسب هذه أو تلك سمات الاتجاه الرومانسى ؟

كذلك فإن القصائد التي تتجه نحو « الموضوعات » السياسية والوطنية والقومية « مثل : مرتفع أبدا ، عودة ذي الوجه الكئيب ، سأقتلك ، الشهيد » تثير قضية « الخطابية » في الشعر ، على نحو مغاير لما قام به بدر وهو يشخص الظروف التاريخية للنزعة الخطابية في الشعر العربي . فبالرغم من زوال هذه الظروف أو معظمها على الأقل ، إلا أن تلك النزعة ما تزال كامنة في الكثير من نماذج شعرنا الحديث .

بالإضافة إلى أن قصيدة مثل « رحلة في الليل » وأخرى مثل « سوناتا » وثالثة مثل « طفل » تثير كل منها قضية مستقلة . فالأولى قصيدة رائدة من حيث التكنيك الذي أفاد فيه الشاعر من إليوت إلى حد ما ، والثانية – كما يقول عنوانها – هي محاولة في كتابة السوناتا ، والثالثة تتضمن قضية الرمز في الشعر العربي الحديث .

ولا يخلو ديوان « الناس في بلادي » بعد ذلك من القضايا الفنية . فهو معرض دقيق لتطور الشاعر من ناحية ، وتطور الشعر الحديث من ناحية أخرى . وهو مليء بالزوايا العديدة التي تشكل فيما بينها مشكلات وأزمات الاتجاه الواقعي والرومانسي والتقليدي ، التي حاول صلاح عبد الصبور أن يعبر عنها أصدق تعبير . إلا أن مقدمة بدر الديب سوف تظل دراسة رائدة في المغامرة الجمالية للشعر الحديث .

المقدمة الثالثة ، هي دراسة شاعر لشاعر ، هي نموذج يحتذى للعلاقة بين الفنان والآخر ، هي كلمات على أحمد سعيد « أدونيس » لمجموعة القصائد التي اختارها من شعر يوسف الخال وضمها ديوانه الأخير « قصائد مختارة »[1] .

أدونيس ليس ناقداً ، لذلك هو يقول كلمة الشاعر في الشعر ، كلمة المعاناة الخالقة ، في تجربة الخلق . من هنا لن ننتظر من مقدمته التي قاربت الثلاثين صفحة من القطع الكبير ، أن يكون ثمة تقييم علمي دقيق . وإنما هي رحلة وانطباعات عميقة ومشاركة مسئولة . انطباعات عميقة بمعنى أنها تبتعد تماماً عن التأثر الانفعالي السريع ، وتقترب كثيراً من التذوق الهادئ البطيء الذي يجتر من أعماق الوجدان تجربة الشاعر ورؤياه . وهي مشاركة مسئولة واعية ، لأنها معاناة

(١) صدرت عن دار مجلة شعر ١٩٦٣ .

للتجربة الإبداعية للفنان .

الخيط الواضح الذى يضم هذه المجموعة من الانطباعات هو « المسيح الجديد » الذى يتكشف عنه شعر يوسف الخال . . « القصيدة هنا نوع من الصلب الداخلى الدائم » كما يقول أدونيس . هذا المستوى الميتافيزيقى لرؤيا يوسف الخال يضطر أدونيس إزاءه إلى تحديد عالم الشاعر بأنه ليس العالم الآخر ، وإنما عالم واحد ذو جانبين : الفيزيائى والميتافزيائى . والدراما الشعرية فى تجربة يوسف الخال هى محاولة سد هذه الثغرة أو الفجوة بين الجانبين ، هى إقامة صلح أبدى بين الإنسان والكون .

وبالرغم من أن أدونيس قد وضع يده على هذه النقطة الهامة ، فإنه لم يتدرج بنا إلى نهايتها التى أراها فى « المسيح » كحل — يقينى عند الشاعر — فى ردم هذه الهوة . المسيح عند الخال — باستقرائى الخاص لشعره — هو الكلمة ، وهو المخلص ، وهو الحقيقة الوحيدة التى يمكن قبولها فى عالمنا . والمسيح أخيراً ، هو الإنسان الجديد الذى يستطيع أن يحمل صليبه ويفدى التناقض بين الذات والعالم .
من هذه البداية لا أرى فى يوسف الخال مسيحياً بالمعنى التاريخى ، كما أننى لست أراه كاثوليكياً بالمعنى الحديث . فالإنسان الجديد الذى يومئ إليه فى شعره ويلح على تصويره فى شخصية المسيح ، هو الشاعر ، هو الفنان ، هو الجمال الدائب التفتح والتكامل .

معنى ذلك ، أننى أختلف مع أدونيس فى تصوره — العميق بلا ريب — لمسيحية يوسف الخال . فالمسيح هو الحضور الأبدى الخلاق ، وهو الحرية ، وهو الصياغة الجمالية الجديدة للعالم الذى شوهته الخطيئة . . هذا صحيح . ولكنه إذا اقتصر على هذه المظاهر التى تتضح بجلاء فى « قصائد مختارة » لا ينفذ بنا إلى جوهر هذا الشعر ، بل يصل بنا إلى مركز الثقل فى تجربة الشاعر ، أو فاتحة التجربة المسيحية فى الشعر العربى كما قال أدونيس .

عندما يقول يوسف الخال فى مجموعته الأولى « الحرية » عام ١٩٤٤ :

كفن اليقظة بالرؤيا وتاه .
شاعر كل المنى بعض مناه

تنزف البرهـــة من أيامه
ألما يعصر للناس جنـــاه

نستشعر بادرة التناقض بين الذات والعالم ، فى إطار جمالى محدد . . إلى أن يقول فى قصائده اللاحقة (عام ١٩٦٢) فى « الآية الأخيرة » :

الآن أمسح الهموم والجنـــون ،
فى موانئ الزحام أحتمى
أصيح بى :
عليك ثأر من يغالب القدر
يسلبه الزمان عشـــبة
غاص إليها فى قرارة العمر

فلا يملك المتتبع لهذا الشاعر ، إلا أنه يقر بأن ثمة تجربة روحية عميقة القرار تمسك بداياته بنهاياته وتقول لنا إن تجربة يوسف الخال ميتافيزيقية مائة فى المائة، ولكنها — فى نفس اللحظة — تجسيد عميق الرؤية لأزمة شديدة الوقع على القلوب والعقول فى المجتمع العربى حيث الهوة واسعة بين شكل حضارتنا ومضمونها ، وحيث المسافة شاسعة بين الفرد والإنسان .

إن كلمات أدونيس شمعة مضيئة لشعر يوسف الخال . . ولن يستطيع ناقد أو باحث أن يقرأ هذا الشعر إلا على ضوء هذه الشمعة .

ومن هذه المقدمات الثلاث ، ندرك أن الحركة النقدية المرافقة لحركة الشعر الحديث ، كانت مقصورة على حدود التعريف والتقديم : إما من الناحية الأيديولوجية كما فعل رجاء النقاش ، وإما من الناحية الجمالية المحض كما فعل بدر الديب ، وإما من ناحية الانطباع الشخصى كما فعل أدونيس « والانطباع الشخصى لمن هو فى مستوى أدونيس لا يتناقض مع الموضوعية على طول الخط . إن التجربة الانطباعية الناضجة قد تلتقى مع النظرة الموضوعية » .

وأعتقد أن هذه الحدود لا تقترب كثيراً من المفهوم الحديث فى نقد الشعر حيث يتطلب الأمر من الناقد أن يحيط بجملة العناصر المعقدة المكونة لعالم الشاعر

من جماليات وقيم وانفعالات . فلم تعد الفكرة الأيديولوجية أو النزعة الجمالية أو الطرب التأثرى ، بكاف لتحديد «حداثة» الشعر أو عفويته .

إن منهج هذه المقدمات يعتمد أساساً على استقطاب جانب واحد من جوانب الشعر ، فلا يدرك القارئ أهمية الجوانب الأخرى ، ومدى تفاعلها مع بعضها البعض . وربما تورط فى حكم طائش لا يستند إلا على تصور ناقص للتجربة الشعرية . ومن ثم فإن المهمة الأساسية لمن يقدم الشعر من نقادنا هو التركيز على القضايا الشمولية التى تستوعب أبعاد الشاعر كلها . ومن ناحية أخرى ، إيضاح الخطوات التى قطعها الشعر الحديث ، من حيث مسارها ومعدل سرعتها والصعاب التى تقف فى طريقها .

والمتتبع لهذه الخطوات لن ينسى هذه المقدمات الهامة التى أسهمت بشكل جاد فى رسوخ بعض المفاهيم الصحيحة :

الفصل الخامس

المنهج فى نقد الشعر الحديث

١

الملاحظة الأساسية على الحركات الفنية الجديدة فى الغرب ، أنها تنشأ منذ البداية فى أحضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بازغة مع التطور الحضارى لأوربا وأمريكا . ويظل احتضان النقد للحركات الجديدة حريصاً على استخلاص سماتها الرئيسية موجهاً خطوها إلى امتدادات أكثر ازدهاراً محذراً من الانحرافات التى قد تؤدى إلى تدميرها . وهكذا يتقدم النقد والفن الغربيين فى تناسق وظيفى وتكامل دقيق . ولعله من العوامل الهامة فى نشأة هذه الظاهرة ، أن الحركات الفنية الجديدة فى الغرب ، تصدر عن نظريات فى الفلسفة والحضارة تصبغ رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالهما بغير تنافر أو استعلاء أى منهما على الآخر . ومن هنا تتسم الدراسات النقدية فى أوربا وأمريكا بمنهجية واضحة .

هل ترافق حركة الشعر الحديث فى بلادنا ، حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التى أنتجت هذا الشعر ؟ أم أن النقد عندنا يعتمد على الموائد الأوربية أحيانا ، والموائد العربية القديمة فى معظم الأحيان ؟ الحق أننا لا نستطيع أن نغفل لجوء بعض التيارات النقدية فى أدبنا إلى اعتماد الاتجاهات الجاهزة هنا وهناك . كما لا نستطيع أن نغفل المبررات التى تسوقها هذه التيارات كأن يقال إنه يتعين علينا أن نستعين بأحدث منجزات الحضارة فى ذروة تألقها بالغرب كما نفعل فى بقية مجالات حياتنا الاجتماعية . وكذلك يمكن أن يقال إنه ينبغى أن نستمد من تراثنا كافة مقومات حياتنا المعاصرة .

فى أوربا لا يلتقون بهذه المشكلة مطلقاً ، لأن حاضرهم امتداد طبيعى لتراثهم . أما نحن ، فنى خلال النصف القرن الأخير ، كنا نعانى ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة .

وإذا كنا قد نجحنا فى ملء هذه الفجوة التاريخية بين الحضارتين فى مجالات الحياة المادية للإنسان العربى ، فإننا لم ننج قط من التمزق الروحى العميق فى مجال الحياة الفكرية . ولهذا السبب نقرأ فى أيامنا شعراً حديثاً وشعراً جاهلياً فى وقت واحد . ولهذا السبب أيضاً نلحظ انشطاراً بين الفن والنقد ، كما لن نعثر على أية همزات وصل بين حركة الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية . كذلك سوف نكتشف هوة عميقة بين النص الأدبى والفنى ، وبين الجمهور المتلقى .

وفى هذا التمزق الحضارى ظهر الشعر العربى الحديث وكأنه لقيط تربى فى ملجأ الأيتام ، أصيب الكثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين فى أوربا . واتجهت نحوه نظرات العطف القريبة من الرثاء ، ولم تلتفت نحوه العيون الجادة إلا فى السنوات الأخيرة . وكان لا بد أن ينعكس هذا الاستقبال الفاتر على هذا الشعر ، فيصلنا الكثير من النماذج الرديئة ، ونتعرف على الكثيرين من الأدعياء . وأخيراً ، أخيراً جداً ، بدأ النقد يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت ، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة .

* * *

وكتاب « الأسطورة فى الشعر المعاصر » لأسعد رزوق[1] محاولة رائدة فى احتضان هذا الشعر ، والتعرف على أهم جوانبه ، وطبيعة العلاقة بينه وبين المرحلة الحضارية المعاصرة فى العالم والمنطقة العربية . ولا شك أن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة فى شعرنا الحديث ، كان اختياراً واعياً بأخطر قضايانا الشعرية . أولا ، لأن استخدامها يطرح للمناقشة مسألة الغموض الذى يقف حاجزاً ضخماً بين العمل الشعرى والقارىء . وثانياً ، لأنها تكشف حقيقة الصلة بيننا وبين تراثنا المحلى ن جانب ، وبيننا وبين التراث العالمى من جانب آخر .

فى البداية ، تحدث أسعد رزوق عن الأسطورة والشعر بوجه عام ، واتخذ من ت.س. إليوت نقطة لانطلاقه فى منهج البحث . وانتهى من هذه الصفحات الأولى إلى أن هناك علاقة عميقة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتهما التاريخية ، وأن عودة شعراء العالم فى القرن العشرين إلى الأسطورة ، هو تعبير ملح

---

(١) صدر عن دار مجلة آفاق — بيروت ١٩٥٩ .

عن الإحساس الجديد بالماضى ، إحساساً طاغياً يفسر أزمة الإنسان الحديث فى ظل الحضارة العلمية الصاخبة . ولذلك كان إليوت لساناً ممتازاً فى تجسيد هذه الأزمة حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان الدين . ومن هذه النقطة بالتحديد تلتقى وجهة النظر الحضارية عند إليوت بتكنيكه الشعرى الذى تعد الأسطورة من عناصره الرئيسية .

ثم ينتقل المؤلف إلى الشعراء العرب الذين تأثروا بالمناخ الأسطورى فى شعرهم ، لا لأنهم ينشدون العودة إلى القديم ، وإنما —على النقيض من ذلك — هم يبحثون عن ذواتهم ، بل عن ذاتهم الحضارية ، فى المستقبل . يقول أسعد رزوق (ص ٢١) : « المشكلة هى البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية . إنها بكلام آخر ، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التى يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها ، أن تعتنقها أو تتبناها » ويتلمس الكاتب معالم هذه المشكلة عند شعرائنا المعاصرين ، فيؤكد (ص ٥ ، ٢٤) : أن « هنالك طابعاً حضارياً لهذا القلق ، أى أنه قلق تعانيه ذات تبحث عن هويتها الحضارية وتفتش عن قيمها ، المؤقتة أو الدائمة ، فى تلك الحضارة » . ينطلق المؤلف بعد ذلك إلى تعيين السبيل الفكرى لهذا الاتجاه الشعرى قائلا (ص ٢٥) : « والذات فى الشعر تقوم برحلة البحث هذه وهى متطلعة دائماً إلى العودة » .

والقارئ لهذا التمهيد ، يحمد للناقد أنه أضاء المجرى الرئيسى للقضية ، ولكنه يتعثر بلا ريب عند الكثير من الأحاديث التى تفرعت على الجانبين . فالمؤلف لم يجب مثلا عن هذا السؤال : لماذا لجأ شعراؤنا إلى الهيكل الأسطورى فى شكل القصيدة ، تجسيداً لمشكلة البحث عن الذات ؟ فإذا أجابنا — فيما بعد — بأن أساطيرنا تحمل معنى البحث والتجدد ، أعدنا السؤال من جديد : لماذا كانت الأسطورة بالذات هى الأسلوب الناجح فى حمل هذا المعنى ؟ وهنا يثور سؤال آخر ، ما مدى المحاكاة أو الأصالة فى اللجوء إلى الأسطورة : هل كان للشعر الأوربى منذ بداية هذا القرن ، الفضل الأول فى ذلك ، أم أن تراثنا الغنى بالأساطير هو الجذر العميق لهذه الحركة الجديدة ؟

سبق أن قلت إن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة كان اختياراً واعياً بقضية

خطيرة فى شعرنا الحديث ، وأضيف أنه كان اختياراً عميقاً من الناحية الفكرية . ولعل التقصير الوحيد فى هذه الناحية أنه عندما اختار إليوت كنقطة انطلاق فى منهجه النقدى ، لم يبين بوضوح أن الأرض الخراب عند هذا الشاعر الكبير هى « أطلال » الحضارة العلمية السامقة إن جاز هذا التعبير ، بينما الأرض الخراب فى بلادنا ما تزال فى مرحلة حضارية متخلفة عن العلم . لذلك سوف يتباين المدلول الفكرى للجدب والاضمحلال من الشعر الغربى الحديث إلى شعرنا العربى المعاصر . ومن هذا التباين أشير إلى الزاوية الأخرى التى أهملها هذا البحث القيم فى معالجته لقضية الأسطورة فى الشعر ، وهى الزاوية التكنيكية . ولا شك أنه يحق للناقد أن يعالج زاوية ما فى العمل الفنى دون أخرى ، على أن يتم ذلك فى نطاق التصور الشامل للعمل الفنى .

هذا التصور الشامل يحدد لنا ملامح المنهج النقدى للباحث فالأستاذ رزوق حين يغفل الجانب التكنيكى فى هذه الدراسة ، إنما يهمل عنصراً خطيراً من عناصر العمل الشعرى بصفة عامة ، كما يهمل الوظيفة الفنية للأسطورة بصفة خاصة . غير أن هذين العاملين يستمدان خطورتهما أساساً من الإدراك القاصر لمعنى الرؤية المنهجية فى النقد الشعرى . فالدلالة الفكرية العامة للأسطورة ، ليست إلا جزءاً من المهام التى يتحتم على الناقد القيام بالكشف عنها . . بل هى جزء لا ينفصل عن بقية البناء الشعرى للقصيدة بحيث لا نستطيع عزلها عن بقية العناصر المكونة لهذا البناء . أكثر من ذلك ، أن هذا البناء لم يعد فى التصور النقدى الحديث ، شكلاً هندسيًّا أو موسيقيًّا فحسب . لم يعد « حاصل جمع » أدوات التعبير الفنى . إن البناء عملية فكرية وفنية ونفسية فى وقت واحد . أى أن الفكرة نفسها قد تكون أداة للتعبير فى المفهوم الحديث للنقد . ولذلك كان تصنيف العمل الأدبى إلى شكل ومضمون ، مرفوضاً رفضاً تامًّا ، فى حدود هذا المفهوم . إنه تبسيط يقرب إلى التسطيح لجوهر العملية الفنية .

الباحث الذى ينشد السهولة فى تكوين منهجه النقدى ، يرتبط تلقائيًّا بتقسيم الفن إلى شكل ومضمون . لأن التصور الحديث للعمل الفنى يضطر الناقد إلى تكوين منهجى أكثر صعوبة ، فهو يطالب بأن يدرك أعماق العمل الفنى من

خلال التتبع التحليلي الدقيق لمعظم عناصره الظاهرة والباطنة ، الداخلة فى حدود العمل الأدبي ، والخارجة عن هذه الحدود ، فى شخصية الفنان ومجتمعه ومرحلته الحضارية . . إلخ . . والمنهج النقدى فى الشعر الحديث يستلزم من الباحث اقتراباً نفسياً من القضايا الشعرية المطروحة للبحث ، لأن طبيعة « الرؤيا » فى معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية .

أسعد رزوق ناقد حديث بحق ، فهو لا يتعسف مع العمل الشعرى ويقسمه إلى شكل ومضمون . ولكن رؤيته المنهجية قاصرة ، فهو يتناول الجانب الفكرى بمعزل عن بقية الجوانب ، بمعزل عن تصورها . . ومن ثم تتسبب عملية العزل هذه فى أن يتراءى لنا البحث وكأنه دراسة « لمضمون » الأسطورة فى شعرنا المعاصر . وقد تطرف فى هذا الصدد للدرجة التى كان معها يحاول أن يرسم هيكلا فكرياً متكاملا للشاعر من واقع معرفته الشخصية لا من واقع إنتاج الشاعر . إنه يضع كلتا يديه فى دراية وعمق على أزمة التناقض بين الذات الغربية والذات الشرقية داخل البناء الواحد للذات الجديدة ، كما نرى فى « نهر الرماد » للشاعر خليل حاوى . ولكنه لم يحاول قط ، أن يكشف عن سلوك الشاعر فى استخدام الشكل الأسطورى ، لإبراز هذا التناقض . يقول الشاعر مثلا :

« إن يكن ، رباه ، لا يحيي عروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء ،
نار تتغذى من رماد الموت فينا
فلنعــان من جحيم النــار
ما يمنحنا البعث اليقينــا :
أمما تنفض عنها التــاريخ ،
واللعنة ، والغيب الحزينــا ،
تنفض الأمس المهينــا ،
ثم تحيا حرة خضراء فى الفجــر الجديد » .

عندما يقول خليل حاوى هذه الكلمات ، يسارع أسعد رزوق فيضيفها إلى ما جاء فى بقية مقاطع القصيدة حول سخط الشاعر وتمرده وأمله « فالذات

البروميثية تتحد مع طبيعة الذات التموزية ومغزاها الأسطورى ، وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث وعودة الخصب والحياة وانتصارهما على الموت » (ص ٣٩) وهكذا يتسبب شغفه بالتقاط الومضات الفكرية فى الاهتمام البالغ ببناء هيكل فكرى للشاعر موضع البحث . وبذلك تفلت الأسطورة من بين يديه كقضية شعرية . إن الأبيات السابقة لخليل حاوى نموذج ممتاز لمعنى استخدامه الأسطورة فى الشعر . وعندئذ أستطيع أن أقول إنه من الأهداف الرئيسية للاستعانة بالشكل الأسطورى ، البعد التام عن المباشرة والتقرير والهتاف . ولا يتسنى ذلك فيما أرى « بالإشارة » إلى عبرة أسطورة ما أو دلالتها . إن الشاعر حينئذ لا يفعل أكثر مما يفعله العوام فى استخدام الأمثلة الشعبية للاستشهاد بها كوسائل إيضاح . الفنان الكبير يستخدم الأسطورة بكاملها فى تجسيد رؤياه الخاصة . وهى مرحلة متطورة فنياً على القصة الشعرية والقصيدة الملحمية . فالتركيز والتكثيف من السمات البارزة على جبين الشعر الحديث فى البناء الأسطورى . ومن هنا كان الغموض الساحر الجذاب فى النماذج الجيدة من هذا الشعر . أما الاستعانة بما تفيده هذه الأسطورة أو تلك دون التقمص الشامل لكافة عناصر الإيحاء فى الأسطورة . . فإنه لا يدخل فى باب « الأسطورة والشعر » مطلقاً . هذا لا ينفى أن الدكتور خليل حاوى كان يبدى فهما آخر للأسطورة فى « البحار والدرويش » حيث يعقد مناظرة شعرية بين الشرق والغرب ، وأزمته الشخصية بينهما . الأسطورة هنا ليست إلا المحاولة التقليدية فى تشبيه الغرب بالمغامر الطليق من أسر القيود وتمثيل الشرق بالمتصوف الذاهل عن وعيه . فلو جمعنا الإشارات الكثيرة فى « نهر الرماد » إلى الأساطير المختلفة ، لتبين لنا أن الأسطورة فى ذاتها لا تعبر عن احتياج فكرى أو فنى عميق عند الشاعر إلى هذا العنصر الوافد إلى شعرنا الحديث . وأن الغموض الذى نصادفه عند خليل حاوى مبعثه وجهة النظر الحضارية التى ينثرها فى قصائده ، وأن وجهة النظر هذه لم تتكامل بعد ، على غير ما يرى الباحث . ففكرة البعث والتجدد وحدها لا تعنى أبداً ، أن الشاعر قد امتلك ناصية فلسفة كاملة فى الحضارة أو الوجود ، وربما كانت عنصراً فكرياً وتعبيرياً فى عالمه الشعرى فقط .

التأكيد على الجانب الفكرى يبدو واضحاً فى دراسة الباحث لشعر يوسف الخال . وقد اتخذ من ديوان « البئر المهجورة » نموذجاً لهذه الدراسة . ولا أتردد فى القول بأنى مقتنع غاية الاقتناع بكل ما جاء فيها من تحليل فكرى عميق . إنسان يوسف الخال ، ذو ماض عريق فى الحضارة ، وحاضره كله ضياع ووحدة وفراغ . ومن الإحساس بالضياع الحضارى ، يلتقى الشاعر بالضياع الإنسانى الأكبر فى هذا الكون . والشاعر يكتفى بأن يعبر فى مفازة الضياع الحضارى عن الأصول والركائز التى يجد فى البحث عنها . ولا يلبث « أن يطلع علينا بتوكيده أن السر يكمن فى الجذور ، فالماضى مختزن فيها ، والحاضر موجود فيها بالقوة . وقد تسقط أوراق شجرة الحضارة والإنسان فى الخريف لكن إذا كانت الجذور ممتدة فى باطن الأرض فلا بد من تفتح جديد وأوراق جديدة وثمرة جديدة » (ص ٤٥) .

« لنا التراب بيت رحم وكفن ،
وفى التراب تهبط الجذور صعدا ،
فالأرض مولد ، حصاد » .

ويعلق أسعد رزوق (ص٦) : « الجذور هى طريق الخلاص وطريق العودة إلى الله وإلى القيم الجديدة ، وهى النبراس الذى ينبغى الاهتداء به خلال عملية إنعاش شجرة الحضارة والإنسان فى بلادنا » . . هذا كله صحيح ، ومع ذلك تبقى الخاصية التى تميز بين الشاعر وأى مفكر آخر . والمفارقة أن شعر يوسف الخال بالذات ، كان ينبغى أن يكون محوراً أساسيًّا فى دراسة تبحث فى الأسطورة والشعر ، فربما كان الشاعر الوحيد الذى يزاوج بإحكام شديد بين المعنى التقليدى والمدلول الحديث للأسطورة . ولقد تنبه رزوق إلى هذه المزاوجة من الناحية الفكرية فقال إن إبراهيم « جارى العزيز» هو البئر المهجورة التى يفيض ماؤها ويمر بها الناس دونما التفات . وكأن الشاعر يجسد الإحساس المتولد لدى الإنسان المعاصر بأنه مهجور ، متروك ، ومهمل . ف «إبراهيم» يمثل إنساناً معاصراً وأسطوريًّا فى وقت واحد ، فبالرغم من أنه يعبر عن مناخ العصر الحديث إلا أنه نموذج فريد من نوعه « هذا الإنسان الذى يحاول أن يموت لكى يبرهن أن الإنسان الحديث الذى ينتسب إليه لم يمت وأنه مازال بطلاً متمرداً » (ص ٤٩) لذلك كان التساؤل الذى تطرحه

أسطورة « البئر المهجورة » هو : لو استشهد إبراهيم فى معركة الإنسان المعاصر ومعركة الإنسان فى بلادنا ، هل تكون الأمور على غير ما هى عليه ؟ هل يتسنى لنا بناء شعب وحضارة جديدين وإحراز التقدم والرقى الذى ينبغى ونرجو لإعلاء شأن الإنسان واحترام وجوده وحريته « التى هى هو » . ولذلك — أيضاً — كانت الرسالة التى تتضمنها القصيدة وتبعثها إلى الإنسان المعاصر هى أن هناك آباراً مهجورة كلها خصب وحياة وبعث أغضينا عنها النظر فلم نشرب من مائها ولم نرم بها حجراً . وإبراهيم ليس إلا تدليلا على وجود هذه الآبار فى عالمنا . . تلك الآبار التى نمر بها ولا نلتفت إليها مطلقاً (ص ٥ ، ٥١) . البئر المهجورة عند يوسف الخال فيما أرى هى الله . فالعودة إلى الله هى النسيج الفكرى فى شعره ، والأسطورة هى النسيج الفنى . والنسيجان متعانقان بصورة فذة تزاوجت فيها الأسطورة القديمة والأسطورة الحديثة فى وحدة دينامية عميقة . والمنهج الحديث فى نقد الشعر هو الذى يحلل هذه « الرؤيا » إلى عناصرها الأولية . فعندما يخاطب الشاعر عزرا باوند :

« جراحك للأولين
عزاء ودرب خلاص لنا ،
إذا صلبوك هناك ! اليهود ،
فإنك صعدت حيًّا هنا »

وعندما يقول فى قصيدة « الشاعر » :

« أشد أجفانى على الشمس
تكل أجفـــانى
أسمـــر ،
أدمى وكفاى على الأفق
فأصلب .
وفى غد أنهض من رمسى »

نستشعر أن « الخطيئة ملازمة لصورة الإنسان فى قصائد يوسف الخال ، والخلاص من الخطيئة عن طريق التأله والعودة إلى الجذور السماوية هى الجسر الذى يعبر عليه الإنسان من الأرض الخراب إلى البحر الزاخر بالحب والخصب

والحياة » (ص ٥٣) . ونستشعر أن ثمة علاقة بين الإشارات الأسطورية فى القصيدة وتراثنا المحلى ، وأن العودة إلى الله ليست دعوة فكرية بقدر ما هى بناء شعرى تتسلسل خلاله صور المسيح والفداء وتموز والبعث وغيرها من الرموز ، برباط حى عميق يصل بين وجدان المتلقى والشعر من جهة ، وبين الشعر والمرحلة الحضارية التى يجتازها من جهة أخرى ، وبين هذين العنصرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة . فإذا تصدى الناقد لكشف العلاقة بين هذه العناصر جميعاً ، تمكن من اكتشاف « الرؤيا» الفنية للشاعر ، فليست عودته إلى الله عودة إليوتية ، كما أنها ليست عودة مسيحية بالمعنى الحرفى لهذا التعبير . إنها أكثر تعقيداً مما نظن ، ولن نستطيع العثور عليها بمنطق المعادلات الفكرية ، وإنما بالغوص فى أعماق الشكل الأسطورى من بابه الجمالى أولا .

* * *

شعر أدونيس يطرح مشكلة التطور الفلسفى للشاعر : إلى أى مدى تؤثر الفكرة الاجتماعية عند الفنان فى بناء عمله الأدبى ؟ وهل يتوازى التطور الفنى للشاعر مع تطوره الفكرى ؟ أسعد رزوق بمنهجه النقدى الحريص على التقاط الظاهرة الفكرية فقط يقول إن أدونيس يستخدم الأسطورة التموزية للتدليل على الاضمحلال الحضارى الذى أصاب وطنه . لذلك فهو يصور الأطلال الاجتماعية فى هذا الوطن ، ثم يشير بلهجة الأنبياء إلى البطل المنقذ الذى يخلص شعبه من خطاياهم بالفداء العظيم :

« نيراننا جامحة الأوار كى يولد فينا بطل
مدينة جديدة .
نيراننا الخفية الحدود فى شروشنا
تمجد المنبهة التى بها :
يحترق العالم كى يصير عالما مثل اسمه
مثل اسمك — الرماد والتجدد
مثل اسمك — الحياة والمحبة التى تفديه
تحرقنا ، تربطنا بريشك المرمد
لنهتـــدى » .

عندما نلتقى مراراً بهذا النموذج فى شعر أدونيس ، ينبغى أن نميز على الفور بين مرحلتين فى حياة الشاعر الفنية والفكرية. فالأسطورة التموزية قد حملت فى شعر أدونيس عبء التعبير عن قضية اجتماعية يقدس تابعوها الفرد تقديساً نيتشوياً . فى مثل هذه الحال على الناقد أن يوضح لنا كيف تزاوجت الأسطورة مع الفكرة الاجتماعية حتى نتبين الدوافع التى حفزت الشاعر إلى تجاوز هذه المرحلة إلى القضايا الكيانية الكبرى . سوف نكتشف أن التعبير الاجتماعى للأسطورة يحيلها إلى شىء قريب من العظة . غير أن الطاقة الشعرية الكبيرة عند أدونيس قد خففت من وطأة هذه « العظة » بأن تعمق الأزمة الضارية بين مشكلة الانتماء والإيمان النيتشوى بالبطولة الفردية . لذلك نجت الأسطورة التموزية من الهتاف السياسى المباشر أو التقرير الاجتماعى الصارخ . وهذا لا يعنى مطلقاً معاودة التجربة ، لأن الانطلاقة الأدونيسية بعدئذ قد تحررت تماماً من المفهوم الذى يضيق الخناق على جوهر الشعر حين يفرض عليه مشكلات آنية عاجلة . عبر أدونيس المرحلة الاجتماعية فى التفكير ، فتجاوز بذلك المرحلة التقريرية فى التعبير . وتخلص تماماً من شوائب التجسيد الواقعى فى البناء الشعرى . وقد أسهمت الأسطورة فى تطوره هذا إسهاماً فعالا ، مما لم يدرجه الأستاذ رزوق فى دراسته القيمة .

فإذا طالعنا ما كتبه الباحث حول بدر شاكر السياب وجبرا إبراهيم جبرا ، أحسسنا أكثر فأكثر بأن كتاب « الأسطورة فى الشعر المعاصر » محاولة جادة لاحتضان القيم الفكرية فى هذا الشعر ، وأن الرؤية المنهجية عند الناقد لم تتكامل بعد فى إطار المفهوم الحديث للنقد . ولهذا يجىء تصورنا لحركة الشعر الحديث ناقصاً مبتوراً ، فشعراؤنا الحديثون ليسوا مجموعة من المفكرين فحسب ، وتراثنا الأسطورى ليس تراثاً فكرياً فحسب . . بل أعتقد أن حركة الشعر الحديث فى استخدامها الأسطورة كانت تعبيراً حضاريا شاملا عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجذور فى النفس العربية المعاصرة . وهى محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب ، ولكنها لم تتوقف قط عند أعتابهم . بل أدركت أن التكوين التاريخى للإنسان العربى أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطورى الذى سبقنا الغرب إلى الإفادة منه . وكان معظم شعرائنا على وعى بالفروق الخطيرة بين الحضارة الغربية والمرحلة الحضارية التى نجتازها فى الشرق . لذلك

كان الغموض الحالى فى شعرنا الحديث موقوتا ، ومشكلته مرهونة بنشأة حركة نقدية « حديثة » تحتضنه بذراعيها فى تعاطف وفهم .

* * *

ولعل كتاب السيدة خالدة سعيد « البحث عن الجذور »[1] هو المقدمة المنهجية الحقيقية لقيام حركة نقدية متخصصة فى دراسة الشعر الحديث . فالمقدمات التى كتبها بعض نقادنا للمجموعات الشعرية الجديدة لا تصلح مطلقاً كأساس موضوعى للدراسة الشاملة . لا لأن أغلبها كتب بدافع من المجاملة متخلياً عن أدوات البحث العلمى ، وإنما لكونها لم تصدر قط عن وعى بالحركة الجديدة فى شمولها ، بل كانت فى معظمها نظرات جزئية ضيقة . والمؤسف حقاً ، أن اللقاء السيىء الذى تم بين شعرنا الحديث ومجموعة القيم التقليدية فى حياتنا الأدبية قد ضاعف من سوءة النظرات الضيقة التى نصب ذووها من أنفسهم أوصياء على الشعر الجديد ، أو محامون عنه فى أحسن الأحوال. والوصى والمحامى كلاهما لا يمتلكان النظرة الموضوعية للأشياء .

خالدة سعيد فى « البحث عن الجذور » ناقدة حديثة بالمعنى العميق المسئول لهذه الكلمة . . منذ البداية تقول : « لا بد من إنصاف الجمهور فنعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثاً واختلاط الجيد بالردىء قد بلبل الأفكار وحمل الشعر الحديث وزراً كبيراً . بالإضافة إلى القفزة التى قام بها الشعر الحديث مبتعداً بها عن التراث الشعرى العربى مخلفاً بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة » (ص١٣) لهذه الأسباب يصبح النقد من وجهة نظرها جسراً بين الشعر الحديث والقارئ . أى أن تكون مهمته « ترجمة غموض الشاعر حيث يقتنص لحاته الأسطورية ويفسرها ، ويضيء الصور الغامضة .ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقترانها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمى أصواتها ويوضح علاقة هذه الأصوات ببعضها ويشير إلى أبعادها » (ص ١٤) ولا يغيب عن وعى الناقدة الصعوبات التى تواجه النقد الحديث وأهمها (ص ١٨) :

---

(١) صدر عن دار مجلة شعر – بيروت ١٩٦٠ .

أولا : أن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية الجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً له تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً : عدم توافر النتاج الكافى الذى يفرض شخصيته الحديثة . فضلا عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيراً ما نسمى شاعراً حديثاً من أنتج قصيدتين حديثتين أو ثلاثة ، أى لمجرد اتجاهه نحو الحديث .

ثالثاً : فى هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الدخيل الذى يدعى الحداثة لمجرد تلاعب جزئى بتوزيع الوزن ، وأحياناً بتوزيع الأشطر . بينما يحتفظ بنظرته القديمة إلى رسالة الشعر وإلى العالم ، وفى موقفه وأسلوب التعبير عن موقفه . . .

رابعاً : غموض مفهوم التراث ، وغموض شخصية التراث ، وطغيان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطاً فى هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل إنه بعيد الأغوار فى تاريخ هذه البقعة من العالم ، إلى ثالث يراه فى تراث العالم أجمع .

بهذا الفهم الناضج لمشكلات النقد والشعر الحديثين ، تحاول خالدة سعيد أن تتلمس أبرز السمات فيما قدمه شعراؤنا حتى الآن . وربما نستطيع أن ندخل على هذا الفهم قليلا من التعديلات بالحذف أو بالإضافة ، ومع ذلك يبقى لخالدة سعيد فضل الريادة الحقيقية فى صياغة منهج حديث فى نقد الشعر . « فالنقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسس . لأن الشعر نفسه فى حركة تطورية لم ترس بعد على أسس واضحة ، ولذلك نلاحظ أن معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادئ عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم إن النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر إلى الأثر الأدبى ككل ، بل يجزئه ، فهو إما يتناول المضمون — يحلله ويقيمه متناسياً أسلوب التعبير وأثره وهذا عين الخطأ ، لأنه لا قيمة فى الشعر لما يقال

وحده ، فقد لا يوحى الأسلوب بالجو المناسب والروح التى يحاول إشاعتها فى ثنايا القصيدة — أو أنه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل . إذ ما جدوى العناية بزخرفة ألفاظ دون معناها . أو أنه يجتزئ الشكل والمضمون فينقد الأثر عبارة عبارة ، كأن يقول : هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة . وكأن هذه الأجزاء لا تتعاون وتتماسك فى وحدة هى الأثر الفنى » (ص ٢٠) . على ضوء هذا المنهج لم تحاول خالدة سعيد أن تضع نظرية فى الشعر الحديث كما يحاول البعض عبثاً . لأنها مدركة أن هذا الشعر فى مرحلة تطور لا تتيح للباحث العلمى المدقق أن يصوغ له بناء نظرياً فى الإبداع أو النقد على السواء . وهى مدركة كذلك أن الصياغة النظرية لهذا الشعر ونقده ، سوف تتسبب فى تجميد انطلاقة هذه الحركة التى لم تستكمل بعد شروط نموها الطبيعى ، ولم يتهيأ لها إلى الآن المناخ الصحى للنضج .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تكتفى خالدة بملاحقة المجموعات الشعرية الجديدة ، تواكب سيرها وتضىء خطوها بما توافر لها من أدوات الرؤية المنهجية فى نقد الشعر . وهى فى « البحث عن الجذور » ترافق نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى الجيوسى ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط . . لذلك نتحين الفرصة لنعتب على الأستاذة الناقدة تجاهلها للشعراء المصريين ، الذى ربما لا يكون مقصوداً . غير أننا من الناحية المنهجية فى تأليف كتاب نقدى حول الشعر العربى الحديث ، نلوم المؤلفة هذا اللوم لأنها لن تعطى صورة متكاملة لهذا الشعر إن هى أغفلت خطوطها المصرية ، كما حدث بالفعل . ولست أراها تنكر أن صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ومحمد عفيفى مطر ونجيب سرور وغيرهم من شعراء مصر قد أجزلوا العطاء والمشاركة لحركة الشعر الحديث مهما تفاوتت أنصبة كل منهم فى هذا العطاء ، ومهما تفاوتت مستوياتهم مع مستويات أقرانهم فى لبنان والعراق وسوريا والسودان وفلسطين وبقية أبناء المنطقة العربية .

فإذا انتقلنا إلى تطبيق الناقدة لمنهجها فى البحث الشعرى ، اضطررنا إلى المقارنة بينه وبين منهج أسعد رزوق حتى نضع أيدينا على معنى المنهج العلمى فى نقد الشعر الحديث . اقتصر مؤلف « الأسطورة فى الشعر المعاصر » على معالجة

الجانب الفكرى من شعر أدونيس فقال إن أسطورة تموز تخدم هذا الشعر فى تجسيد اليوتوبيا الاجتماعية عند الشاعر ، فهو ساخط على جيله الخاوى من كافة القيم ، وهو ساخط على وطنه الممزق بين أنياب العقائد الأجنبية ، وهو يتوقع من حين لآخر ظهور البطل التاريخى الفذ ليفتدى هذا المجتمع المنكوب فيشرق عليه فجر جديد . خالدة سعيد تعالج شعر أدونيس من خلال « قصائد أولى » فتحس أن تجربة الخلق هى المعلم الأساسى فى هذا الشعر المتوتر النابض بقلق صاحبه « ذلك أن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً، بل محاولة لخلق عالم إنسانى جديد » (ص ٢٩) والعالم الجديد ليس مدينة اجتماعية فاضلة ، إنه جوهر الإنسان الأعمق من المظهر الاجتماعى ومحاولة خلق هذا العالم فنياً. إذن ، هو « الرؤيا » الشعرية لهذا الفنان . أى أن الاكتشاف الأعمق لمعنى العالم الجديد فى إنتاج الشاعر ، قاد الباحثة تلقائياً لأن ترى وراء هذا المعنى إطاراً تعبيرياً محدداً هو الرؤيا . بل إن الرؤيا أصبحت هى التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفنى فى النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون . بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية ، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية فى التركيب والتعقيد .

الإنسان فى شعر أدونيس مركز العالم (ص ٣٢) لذلك يصبح الموت تعالياً وتجاوزاً وانهياراً للحدود بين قلب الإنسان والعالم . ومن هنا لا ينفذ اليأس إلى وجدان الشاعر لأنه لا يخاف الموت ، بل يجعل من الحياة مغامرة . هذه الرؤيا تحول بيننا وبين أن نجعل من الصياغة الشعرية لها قيمة مستقلة ، لأن اللفظة هنا بجوها النفسى وشحنتها العاطفية ونغمها الموسيقى تتحول إلى « تجربة » حية كاملة فى البناء الشعرى المتكامل . ولذلك كانت « الأسطورة » فى شعر أدونيس « هيكلا لمعانيه متوحداً معها توحد اللغة والفكرة ، فتبدو نار فينيق وكأنها تجرى فى نار القصيدة » (ص ٨٥) ولذلك أيضاً كان أدونيس واعياً باختيار الأسطورة ، وهو ابن الحضارة الذاهبة ليحل مكانها طور حضارى جديد . فالفينيق هو الطائر الذى يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد « فهو لكى يكون فى فنه أصيلا مرتكزاً إلى تراث كان لا بد له من أن يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضى وتتجاوز الحاضر المتداعى » (ص ٨٥)، ويتأكد الاختيار الواعى العميق مرة أخرى إذا تصورنا فينيق يهدم السدود بين الحياة

والموت ، فيحقق هذا التكامل الأسمى بين الحياة والموت ، ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية . وهكذا يتخطى أدونيس — برؤياه الشعرية — العرض المتموج « ليبصر الإنسان نهراً طويلا طويلا من الضوء ، من التضحيات والبطولات والمحبة ينسحب على وجه المأساة الكالح ، ويقف كالطود فى وجه الكون » (ص، ٨٧) ينبثق من هذا التصور للبطولة الإنسانية أن الشاعر يرى الإنسان منتصراً على اللغز الكونى الأكبر ، فهو يضم الموت إلى صدره بغير إحساس بالخيبة ، وإنما بغية تغيير العالم بأن يضفى على عبثه معنى . أى أن رد الفعل إزاء وجودنا غير المبرر هو « الفعل الحر » فالأسطورة الفينيقية فى شعر أدونيس تحقق هدفين : أولهما إنسانى حيث يرمز الطائر إلى موقف البشر من الكون ، فهو وإن لم يكن حراً فى مجيئه إلى العالم إلا أنه حر فى اقتحام الموت . والآخر كونى حيث ترمز النار إلى النفق الذى يمتد بين الحياة والموت ، هى الوسيلة إلى البطولة والفداء ، هى طريق الخلود .

والناقدة لا تنسى أن الشاعر تربى فى بيئة دينية ، وتعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار المتصوفين ، وكانت دراسته لنيل الليسانس حول التصوف ، يضاف إلى هذا موت والده احتراقاً بحادث مفجع . كذلك فإنه قد عاش تجربة النضال الجماعى فى وجه الواقع التعس الذى تفتحت عيناه على ضراوته . والناقدة على وعى بدور الحضارة الغربية التى بناها أهلها فى خمسة قرون ، وأردنا نحن امتصاصها فى أقل من نصف قرن ، فكان الانشطار والتمزق والتناقض الذى لا ينتهى . وبالتالى فإن رؤيا الشاعر تستند فى النهاية على عدة ركائز ذاتية وموضوعية لا سبيل إلى إنكارها . بهذه الإحاطة الموسوعية الشاملة تنفذ خالدة سعيد إلى جوهر العمل الشعرى متسلحة بفهم ناضج يربط بين الشاعر وحضارته وحضارة العالم من جهة ، وبين الشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعرى من جهة أخرى . وهى لا تصل إلى ذروة هذا النجاح إلا مع إنتاج الشعراء الذين تعرفهم فى الأغلب معرفة شخصية . ذلك أنها فى بعض الأحيان تجنح إلى تقسيم مقالها النقدى إلى تحليل فكرى وآخر فنى ، ثم تستدرج القارئ إلى التبسيط فى جملة نقاط سريعة . . وهذا لا يحدث منها إلا مع إنتاج الشعراء الذين لا تعرفهم معرفة كافية . كذلك لاحظت أنها تهمل المصطلح الأكاديمى إهمالاً تاماً ، واستتبع ذلك أنها لم تتدخل مثلاً فى مشكلات الوزن

من ناحية العروض . بل كانت تناقش أمثال هذه القضايا الجمالية من زاوية استخدام الكلمة أو التعبير أو حروف المد إلى غير ذلك مما تتحاشى معه التورط فى استخدام المقياس العروضى أو قواعد النحو والصرف . فهى ترد الشخصية الشعرية لنازك الملائكة إلى أنها ملتقى ثلاث حضارات حافلة بالتراث الأسطورى ، وإلى تأثرها بشعراء الرومانتيكية الإنجليزية . كذلك فهى « تبتعد عن الأساليب القديمة فى الشعر التى تعمد إلى سرد الإحساس أو الفكرة بكلام منظوم مع الكثير أو القليل من الأوصاف . كما أنها تعمد فى أكثر قصائدها إلى خلق جو تتسرب فيه إلى القارئ إيماءاتها وبهذا تقترب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد فى خلق الجو الشعرى على الشخصيات الرمزية والظرف ، مع عفوية فى التعبير ، جعلها تهمل العبارة المبتكرة التى لها قيمة فنية موحية بحد ذاتها . فهى تختلف عن بعض المحدثين ، المجددين فى العالم ، الذين يستعملون اللفظة أحياناً لتوحى جواً معيناً يؤدى إلى بعث الفكرة فى نفس القارئ » (ص ٤٦) أما يوسف الخال فإن التجديد عنده « مرتبط ببواعث نفسية نتعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) فى شعره ، عبر رحلة طويلة مليئة بالمرارة والفضول فى أشكال الحضارة الآلية ، وتعقيد حضارة بلاده التى تمجد الشكل وتوشح الخواء بالزخرف — عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر والأشكال البعيدة عن الأصل الذى تعرفه فى المسيح الحامل الأبدى لصليب الآلام ، رمز البساطة والحب الإنسانى ، كما تعرف على هذه الأصول فى الأسطورة الوثنيه ، السورية واليونانية » ، « .. فلم يعمد يوسف الخال إلى الصور الجميلة البراقة لأنه يعيش برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولأن جمال الشكل جزء من هذا العالم القائم فى الفراغ المهدد بالسقوط . فليس الجمال غايته فى الشعر ، وليس وسيلته التى يرينا العالم من خلالها » . (ص ٦١) .

وهكذا تصدق خالدة سعيد فى منهجها النقدى مع نظرتها الخاصة للشعر . فهى لا تستخدم معه المقاييس التقليدية ، لأنها تعلم أى أرض بكر هى بسبيل اكتشافها . لذلك كان « البحث عن الجذور » صالحاً لأن يعد نقطة انطلاق فى تكوين منهج حديث لنقد الشعر .

٢

منذ كتب العقاد دراسته الرائدة عن « ابن الرومى » لم يعرف النقد العربى الحديث دراسات مماثلة من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . حتى العقاد نفسه لم يوال هذا الجهد فى دراسة الشعر المعاصر . ولربما كان الشعر الحديث بالذات بحاجة ماسة إلى تقييمه تقييماً شاملاً فى هذه المرحلة التى اضطربت فيها القيم والموازين . ذلك أنه ما يزال حركة ناشئة ، وما يزال المناخ العربى يستقبله بشىء من التهيب والحذر . يضاف إلى ذلك كله أن الشعر الحديث ملىء بالقضايا الفنية العديدة والمشكلات الفكرية الكثيرة التى تحتاج إلى ملاحقة جادة من نقادنا يستنير بها الشاعر والقارئ على السواء .

ولا ريب أن كثيراً من المقالات والبحوث الفردية حول الشعر الحديث قد أدت أهدافها من حيث التقييم العاجل والإشارة السريعة . ومع ذلك تبقى مهام كبرى فى أعناقنا تجاه هذا الشعر ، لا يمكن استيعابها إلا بواسطة « الكتاب » . والذين يرددون أن الشعر الحديث لم يستحق بعد أن تخصص من أجله الدراسات الكبيرة ، يخطئون خطأ فادحاً ، لأنهم يغفلون أن الحركة الفنية الجديدة تستحق عناء البحث ومشاق الدراسة فى أوائل عهدها بالنمو أكثر مما هى بحاجة إلى ذلك حين يشتد عودها وتقف على قدميها .

لهذا السبب يرحب كل منصف بالجهود الفردية الطيبة التى تتخذ موقف المبادرة فى هذا الصدد . ولعل كتاب الدكتور إحسان عباس حول شعر البياتى ، وكتاب محيى الدين صبحى حول شعر نزار من بواكير الحركة النقدية المرافقة لحركة الشعر الحديث . ومن هنا أود أن أؤكد أن الريادة والمبادرة يستحقان كل تقدير وإعجاب ، مهما شاب الجهد من عيوب المحاولات الأولى .

ومن أهم ما صادفنى فى كتاب الدكتور إحسان عباس[1] أنه خصص معظم صفحاته لمناقشة الجوانب الفنية الخالصة . وأهمية ذلك عندى أنه وضع يده على أخطر قضايا الشعر الحديث من وجهة نظر المحافظين على الأقل ، كما

---

(١) « عبد الوهاب البياتى والشعر العربى الحديث » صدر عن دار بيروت للطباعة والنشر — ١٩٥٥

أنه استطاع أن يبرز أسس العلاقة الجمالية بين موضوعات الشعر « اليسارى » إن جاز التعبير ، وبين عملية البناء الشعرى . كذلك ، انتشل المؤلف نفسه بهذا المنهج من السقوط فى وهاد التحليل الفكرى والاجتماعى والاقتصادى ، الذى لا يقترب قليلا أو كثيراً من أصول النقد الأدبى .

فى البداية ناقش الدكتور أهمية « الصورة » فى شعر البياتى ففرق بين معناها فى هذا الشعر ، ومعناها عند التصويريين . وقال إن الصورة عند البياتى غائية تدل على غيرها ، أما عند التصويريين فهى قاصرة على ذاتها من ناحية ، وعلاقتها ببقية الصور من ناحية أخرى ، ثم مكانها من البناء التصويرى كله من ناحية ثالثة . هذا لا يمنع التقاء الشاعر العراقى مع المدرسة التصويرية فى الشعر الغربى من حيث « بعثرة الصورة و بث الخطوط التى تبدو متباعدة فى الصورة » ومن حيث التكرار الذى يماثل طبيعة المشهد ، أو المشابه لواقعية الحديث . وكم كنت أود أن يكون المدخل إلى شعر البياتى شاملا للملامح الشعرية للعصر ، فى العالم والمنطقة العربية على السواء ، حتى نستطيع أن نضع أيدينا على الشاعر موضوع البحث من خلال تطور الحركة الشعرية العامة . فالاقتصار على تعريف البياتى أو التمهيد لدرسه بالمقارنة بينه وبين التصويريين لا يتيح لنا الرؤية العميقة لنشأة هذا الشاعر وشعره من الناحية الفنية . فلا شك — مثلا — أن القضية الأساسية التى يثيرها هذا الشاعر وشعره هى قضية « الأيديولوجية والشعر » . فهى المفتاح الحقيقى لدراسة هذا الاتجاه « اليسارى » فى شعرنا الحديث . لا من زاوية يساريته ، ولكن من زاوية علاقة الفكرة الاجتماعية بالبناء الشعرى . ومن هنا كنت أتصور المدخل تخطيطاً عاماً للاتجاهات الفكرية السائدة على الشعر المعاصر فى العالم ، وتأثير هذه الاتجاهات على المثقفين من الشعراء العرب بصورة عامة ، والعراقيين بصورة خاصة ، فالبحث عن همزة الوصل بين أحد هذه التيارات وشعر البياتى بالذات . غير أن المدخل — بهذا التكوين — يصوغ منهجاً مغايراً للمنهج الذى أراده المؤلف . ومادام الدكتور إحسان قد تخير « الصورة » ومشكلاتها مدخلا إلى شعر البياتى ، فإنه يحق لنا أن نتساءل : لماذا لم يناقش استخدامها — عند الشاعر — من حيث البناء التعبيرى ، والبناء الفكرى ، وعلاقتها بالصورة فى الشعر العربى عموماً ، والشعر

الحديث خصوصا ؟ إن هذه المجموعة من التساؤلات توضح لنا إجاباتها فيما بعد الأسس المنهجية التي اعتمدها المؤلف في كتابه .

إنه يرى بعدئذ أن البياتي وإليوت « يلتقيان » في ذلك التسجيل « الفوتوغرافي » ويضعان قاعدة جديدة للانتقاء ، ويتعلقان بالتوافه التي يستعلي عليها بقية البشر. والتسجيل الفوتوغرافي لا يلتقط سوى الأجزاء غير المضيئة من الصورة ، خاصة إذا كانت صورة المدينة . كذلك فالاقتباس من مأثورات الآخرين من الأمور التي « يلتقي » عندها البياتي وإليوت « ويختلف» الاثنان بعد ذلك في المحور الشعري، فهو المحور الديني عند إليوت وهو النقص الاجتماعي عند البياتي . والحق أن تعبير « اللقاء » بين إليوت وأي شاعر عربي هو ظلم فادح لإليوت ، لأن شعراءنا تأثروا بإليوت ولم يلتقوا به . وفرق بعيد بين اللقاء والتأثر . إن منهج الناقد — مرة أخرى — هو الذي يتسبب في هذا الخطأ . فهو يعتمد على الجزئيات والظواهر المتشابهة دون الكليات والتفاعلات المتبادلة . وإلا فنحن نتساءل : هل عبد الوهاب البياتي هو النموذج للعلاقة بين الشعر العربي الحديث وإليوت ؟ وما هي ظروف « تأثر» شعرنا الحديث بإليوت ؟ ومن جهة أخرى : هل ثمة علاقة بين نظرية إليوت في الحضارة وتكنيكه الشعري؟ فإذا كانت هناك وحدة بين الفن والفكر في شعر إليوت ألا يحق لنا أن نتساءل عن جوهر العلاقة بين هذه الوحدة الإليوتية والبياتي . . الشاعر الواقعي؟ أما كان ينبغي على الناقد أن يحلل هنا أوجه الإفادة التي فاز بها شعراء الواقعية الاشتراكية في أوربا من الاتجاهات الفنية الأخرى كالسريالية ؟ . لو أضفنا هذه المجموعه من علامات الاستفهام إلى ما سبقها من تساؤلات، نكون قد خططنا منهجاً بديلا للمنهج الذي آثره الدكتور إحسان عباس في دراسته لعبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث .

هذا المنهج متأثر إلى حد كبير بالنقد العربي القديم بالرغم من استشهاداته العديدة بالشعراء الغربيين ومدارس الشعر الغربي . . فهو يعمد إلى التقاط الجزئيات الصغيرة، لا لتحليلها على ضوء الإنتاج العام للشاعر ، أو حركة الشعر الحديث ، بل لنسبتها إلى قيم جمالية ثابتة (بمعنى أنها قيم مطلقة غير مستخلصة من البيئة الحضارية للشاعر وتكوينه الذاتي) . . وهو بذلك يكاد يهمل إهمالاً

تماماً القضايا الكبرى التى يثيرها إنتاج شاعر ما . .

عندما يعالج مثلاً ، مسألة الغموض فى شعر البياتى يستشهد بقول إليوت إن حضارتنا غاية فى التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع وذلك التعقيد فى تأثيرهما على مشاعرنا المرهفة لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيحاء وأقل اتباعاً للطريق المباشر حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه . هذا الكلام لإليوت ينطبق على شعراء الحضارة الغربية المعقدة تعقيداً يتناسب مع تطورها التكنيكى المذهل . . أما نحن العرب فما زلنا نعيش فى مرحلة متخلفة عن العلم ، مرحلة أقل تعقيداً بكثير عن أوربا وأمريكا . ومع ذلك فإن المؤلف يطبق — بشكل عفوى — كلمات إليوت على الشعر العربى ، ويفسر غموض البياتى (وأنا أختلف معه فى أن مصدر الشكوى فى شعرالبياتى هو الغموض) على ضوء التحليل النفسى ورسم الشخصيات بخطوط أبعد من سماتها الخارجية وبتتبع الخفقات واللمحات حتى التافهة منها وطبيعة الحلم والجو الغريب . ولا ريب أننا نعثر فى شعر البياتى على بعض هذه الصفات ، ولكنها لا تشكل مطلقاً السمات البارزة فى هذا الشعر .

الفكر اليسارى عند البياتى ينعكس على شعره من كافة الزوايا : من تأثره أولاً بشعر ناظم حكمت وأراجون ولوركا وبابلونيرودا وإيلوار ، ومن تطبيقه لوجهة نظر الواقعية الاشتراكية فى الأدب ثانياً ، ومن تفاعله مع شعراء اليسار الماركسى فى المنطقة العربية بأحداثها الوطنية ثالثاً . هذه النظرة إلى البياتى تنفى أن يكون الغموض قضية فى شعره . لأن الشعر الواقعى هو شعر الوضوح إذا لم يهو فى حضيض التقرير المبتذل والهتاف الصارخ . شعر البياتى ثم السياب وعبد الصبور (فى المرحلة الواقعية) شعر واضح لم يسقط فى مباذل التقريرية . لذلك كانت القضية المثارة هى كيف نصوغ شعراً ممتازاً ينبض بواقع شعوبنا ؟ ومن هنا يصلح البياتى لأن يكون نموذجاً لدراسة القضية المطروحة . . لا لدراسة الغموض فى الشعر الحديث الذى يصلح له شعراء آخرون كخليل حاوى وأدونيس ثم السياب وعبد الصبور فى أحدث مراحل تطورهما .

إن المقارنات المستمرة التى أقامها الناقد بين البياتى وشعراء الغرب هى جزء

لا ينفصل عن منهجه القائم على التقاط الظواهر المتشابهة والجزئيات الصغيرة . وقد تسبب هذا المنهج فى تشتيت جهد الباحث بين مقارنات لا تستهدف تقييم الشاعر المنقود ، بقدر ما تدل على تأثر المؤلف بالمناهج العربية القديمة فى نقد الشعر . حيث لا ينطلق الناقد من ملاحظات المقارنة إلى تحليل مقومات العصر الشعرى ، وإنما يظل فى دائرة الانبهار باكتشاف وجه للتشابه فحسب . لهذا لم يستدل الدكتور عباس من موضوع « العودة » الذى يلح على شعر البياتى إلا أنه قريب الشبه من شخصية « الجواب » التى عرفها شعر أودن . وفى ذلك يقول إن أودن يرى فى حياة أمته ومن أشعارها وأساطيرها مأثوراً عريقاً يحبب إليه موضوع التجواب والرحلة . فما الذى يغرى البياتى بهذا الموضوع ؟ يجيب بأنه الحنين إلى القرية يصور مدى تعلقه بالعودة ، وأن نظرته الفلسفية القائمة على معنى الانفلات المؤقت من قبضة الحياة الرهيبة ، تدع البياتى يؤمن أن التجواب خير محقق للعودة . الجواب عند البياتى رمز الإنسان الضائع الذى اضمحل وجوده الصحيح فى الحضارة الحديثة . وهكذا ينضم البياتى — فى عرف الناقد — إلى قافلة الوجوديين . وهى نتيجة أبعد ما تكون عن الصواب تورط فيها الباحث لأن المقارنات التى عقدها بين الشاعر ومدارس الشعر الغربى لم تستهدف شيئاً. ولو أنه تجشم عناء الإحاطة بظروف الشاعر الذى قضى شبابه فى المنفى ، لا ستطاع أن يضع يده على معنى شخصية « العائد » أو موضوع « العودة » عند البياتى . وهو موضوع سياسى صرف لا علاقة له بمغامرات الإنسان الضائع مع القدر أو الوجود . وبالتالى فإن البياتى ما يزال هو الشاعر الواقعى المنحاز إلى قضية سياسية ، تمكن بقوة تكنيكه الشعرى أن يرتفع بها من المستوى الفكرى العام إلى المستوى الشعرى الخاص .

ولقد تنبه الدكتور إحسان إلى أيديولوجية الشاعر فى الفصل المعنون « سيزيف وبروميثيوس » عندما قال : « وجميل من البياتى أن يتجه بإنسانية تتشبث بالقوة نحو الإنسان ، وأن يهتز قلبه لمآسى أبناء الأرض، سواء أكانت دوافعه فى ذلك منسكبة على نفسه أم منبثقة منها ، فقد يكون اندفاعه نحو هذا الوعى لغمز الشهرة أو نزولا على ضغط تلك الدعوة القوية إلى اجتماعية الأدب » . هذه كلمات تلمس قضية الأيديولوجية عند الشاعر لمساً سريعاً إذا لم نقل مسًّا هيناً . بينما هى قضية القضايا فى المرحلة الراهنة التى اختلت فيها معايير النقد الأدبى ، فأصبحت

المسألة السياسية أو الاجتماعية هى مفتاح بعض التيارات النقدية فى بلادنا ، للتعرف على قيمة هذا الشاعر أو ذاك . ولما كانت دراسة الدكتور عباس — فى معظمها — دراسة فنية ، فقد تحاشى بالفعل التصادم مع التيار السياسى الذى يمثله الشاعر . غير أنه تجاهل فى نفس اللحظة أن الدراسة الفنية من حقها أن تناقش : كيف صاغ الشاعر وجهة نظره الفكرية شعراً . وهو الأمر الذى تلافاه المنهج التجزيئى للناقد منذ البداية . حتى إذا اضطر إلى تفسير استخدام الشاعر لسيزيف وبروميثيوس فى شعره قال إن بروميثيوس الذى ضاعت جهوده وأخفقت تضحيته ، لا الذى ثار وحطم القيود ، هو الذى يستأثر باهتمام البياتى . أى أن الشاعر اختار الإيمان بالإخفاق فى حياة الإنسان المعاصر . . لماذا ؟ لتأثره — طبعاً — بلمحات من النظرة الوجودية . وهنا يبدو الناقد منطقياً مع نفسه ، إذ سبق له أن أدرج الشاعر فى قائمة الوجوديين . ولكن هذا التفسير يخفق تماماً إذا عدنا بالبياتى إلى اتجاهه السياسى ونظرته إلى أحداث وطنه الجارية حينذاك (عام ١٩٥٥) . . فالجواب عنده هو « المنفى » خارج بلاده التى طغت على سمائها سحب سوداء . واستخدامه لبروميثيوس لا يدل على إخفاق الإنسان المعاصر بشكل مجرد ، وإنما هو يشير إلى حالة الإنسان العربى عامة والإنسان العراقى خاصة . هذا هو المنطق « السياسى » عند الشاعر فى استخدام الأسطورة ، وهو منطق يرتبط أوثق الارتباط بالمرحلة الحضارية التى كان يعيشها آنذاك . وإلا فكيف نفسر هذه الأبيات :

عبثاً نحاول — أيها الموتى — الفرار
من مخلب الوحش العنيد
الصخرة الصماء للوادى يدحرجها العبيد
سيزيف يبعث من جديد من جديد
فى صورة المنفى الشريد

ولست أعتقد أن هناك شعراً يتسم بالوضوح أكثر من هذا الشعر، إلا إذا تدهور نهائياً إلى هوة التقرير والهتاف . فالوحش هنا ليس هو القدر أو لغز الوجود وسيزيف ليس هو البشرية الضائعة . إن الشاعر يومئ إلى مأساة وطنه التى دفعت به إلى النفى والتشريد والموت ، بينما الوحش العنيد ما يزال يتربع على عرش السلطة

فى ذلك الوطن المعذب . إن الباحث يصدق إلى حد كبير حين يقول بأن شخصية سيزيف أقرب إلى تمثيل واقعنا المرير من بروميثيوس ، لأن الأول يجسد العذاب القهرى ، بينما الآخر يمثل التضحية الاختيارية . ولكنه — مع هذا الصدق — لا يحاول استخلاص الموقف الأيديولوجى للشاعر فى تطوره ، أويربط بين هذا الموقف والبناء الشعرى . حينذاك كنا نستطيع أن نبحث : لماذا لم يستخدم البياتى أساطير الشرق الأدنى فى بنائه الشعرى ؟ كما كنا نستطيع أن نتساءل : لماذا لم يعقد الناقد مقارنة بين البياتى وبقية أبناء جيله من حيث المنهج الفنى فى استخدام الأسطورة ؟ إلا أن الباحث كان يقطع دوماً علينا الطريق فى غمرة اهتمامه المفرط بالجزئيات الصغيرة ، فيكتفى بأن يرجع بكلمة «الموتى» التى تكررت فى شعر البياتى إلى العديد من أدبائنا وصفحات تراثنا حين خلعت لفظة الموت على الأحياء المقهورين :

والأصدقاء الميتون من المصانع والحقول
كمياه نهر هائج يتدفقون
ويهتفون :
بموت سفاكى الدماء
وسقوط صناع الظلام

ومن الغريب حقًّا أن يصر الناقد على تأثر الشاعر — من خلال هذه الأبيات — بالفكر الوجودى . وأعتقد مخلصاً أن المؤلف كان يعانى الكثير فى محاولة التخلص من تقييم العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث . فالمعروف أن ثمة علاقة قوية بين المد الاشتراكى فى المنطقة العربية ونشأة هذا الشعر . حتى إن بعضاً من المحافظين فى حياتنا الأدبية يتوسلون بهذه العلاقة إلى اتهام الشعراء الجدد بالقرمزة وما إليها . . لمجرد أن يتشوه موقف هؤلاء الشعراء أمام السلطات . كان لزاماً إذن على باحث فى مقدرة الدكتور إحسان عباس أن يتناول هذه القضية بالتحليل التاريخى والفنى العميق . فلا شك أن الجرأة على استخدام لغة الحديث فى الشعر بهذا النهم الذى لاحظناه على إنتاج الشعراء الجدد ، يتصل بكثير من الأواصر ، بانتماء بعض الشعراء إلى الحركات الشعبية . ولا أود الاستشهاد بموضوعات القصائد ،

لأن اللغة أداة فنية فى التعبير ، ويعنيى هنا التأثير الفنى للمد الاشتراكى على الشعر الحديث . فى هذه النقطة اكتفى الناقد بأن يعقد مقارنة بين البياتى وإليوت ! !

* * *

إن تحليل العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث ، كاد أن يؤدى بالمؤلف إلى التوسع فى فصل « يقظة الضمير » الذى عرض فيه لاهتمام الشاعر المفرط بالقضايا العامة . وينطلق فيه من أن خروج الفنان من أضيق دائرة ذاتية إلى أرحب المشكلات العامة كان سبباً فى تقدمه فنياً . وهى فكرة استغربت كثيراً أن يتبناها أحد النقاد المعنيين بالمشكلات الجمالية الخالصة . ذلك أنها إحدى الأفكار السائدة على نقاد التيار الواقعى فى بلادنا . وهى فكرة مخطئة تقوم على أساس أن المضمون الإنسانى الممتاز هو الذى يخلق الشكل الفنى الممتاز . وإذا تجاوزنا التقسيم المتعسف للفن إلى شكل ومضمون ، فإننا يجب أن نتوقف عند ظاهرة « الدوائر » هذه . فالقول بأن هموم الفرد الذاتية تشكل دائرة ضيقة ، وأن القضايا العامة للشعوب تشكل دائرة واسعة ، هو قول بعيد عن أن يكون نقداً للشعر . أما ما يحق لنا أن نطالب به الشاعر فهو اتساع دائرة رؤيته الخاصة إلى نفسه والعالم . وسواء تكلم بعدئذ عن همومه الشخصية أو قضايا الإنسانية ، فإن اتساع رؤياه إلى هذه أو تلك هو الذى سيقيم طاقته الشعرية . واتساع الرؤية هنا لا يقتصر على الوعى الاجتماعى أو السياسى أو الفلسفى أو الجمالى أو النفسى . إنه يشتمل على هذه العناصر جميعها فى مركب واحد . فإذا رصدنا ظاهرة ما تقول بأن هذا الشاعر أو ذاك ، قد تخلى عن مشكلاته الذاتية ، وبدأ اهتمامه بالمشكلات العامة ، وأن هذا التطور فى الموضوع قد رافقه تطور فى الصياغة . . يجب ألا نسارع بالقول إن تغير الموضوع تسبب فى تطوير الصياغة . يجب ألا تخدعنا هذه المعادلة السهلة ، لأنها مخطئة من الأساس . فالموضوع ليس هو المضمون ، إنه مجرد « هيكل عظمى » ، والمضمون ليس هو القيمة السياسية أو الفكرة الاجتماعية أو الومضة الفلسفية . لأن هذه جميعها تتفاعل مع التكوين الذاتى للفنان ، مع ظروفه النفسية وثقافته الفنية وبيئته الحضارية ، تشترك هذه العناصر كلها فى بناء العمل الفنى ككل ، فلا نستطيع أن نشطره إلى نصفين ونقول : هذا هو الشكل وذاك هو المضمون .

كما لا نستطيع أن نقول : هذه قضية شخصية ، وتلك قضية عامة . . لأن أية قضية فى حياة الشاعر – العامة أو الخاصة – تتحول فى بوتقة الانصهار والتفاعل بين العناصر العديدة المكونة للعمل الفنى ، إلى قضية شخصية . وإذا لم تتحول القضية العامة – بالذات – إلى قضية شخصية (إلى قضية شعرية بمعنى أدق) فإن البناء الشعرى يتحطم من أساسه ، ويصبح مجموعة من الأنقاض (هتافات وتقارير وأخبار) . . لهذا كله كانت الفكرة القائلة بأن تطور الشاعر الفنى هو نتيجة تطور فى الموضوع فكرة ميكانيكية ساذجة تقود إلى جملة أخطاء لا نهائية . وأعود إلى أننا إذا رصدنا هذه الظاهرة : التوازى بين امتياز الموضوع وامتياز التعبير (والتقسيم هنا مجازى للغاية) فإننا ينبغى ألا نستخلص أية عمليات حسابية أو معادلات لحساب أية قضية عامة ، بل نسارع إلى القول بأن هذا الفنان قد تطور فحسب . وإن شئنا التفصيل قلنا : لقد تطور فنياً لا قومياً أو سياسياً أو اجتماعياً . . . إلخ .

والبياتى قد تطور من القالب الكلاسى إلى الشكل الحديث ، ومع ذلك فإن قضاياه العامة هى هى ، بل إن موضوعات قصائده تتشابه تشابهاً كبيراً . ومع ذلك لا نستخلص من كتاب الدكتور إحسان معنى التطور فى شعر البياتى : لماذا تناسب الشكل الحديث مع حياتنا الحديثة ؟ وبلغة العلم التجريبى : هل هناك جديد فى شعر البياتى لم يستطع القالب الكلاسى أن يصوغه ؟ فإذا أتينا بقصيدتين لهذا الشاعر إحداهما كلاسية والأخرى حديثة . ويشتركان فى موضوع واحد (ولا أقول مضمون واحد) . . فما هى الفروق بينهما ؟ أليست هذه الفروق هى التى تحدد معنى الحداثة فى الشعر الجديد ؟ إن هذه النتائج لم يصل إليها منهج المؤلف الذى يعتمد على التجزيء ، فلم يوضح لنا خريطة الشعر العربى الحديث ، وخطوط الشعر العراقى الحديث وموقع البياتى من جيله وعصره . . وهذه كلها قضايا وكليات تستلزم التقصى العام والشمول . وهذا ما لم يأت به هذا الكتاب القيم .

* * *

لقد حاول محيي الدين صبحي فى كتابه عن نزار [1] أن يأتى شيئاً من هذا

---

(١) « نزار قبانى شاعراً وإنساناً » – صدر عن دار الآداب – بيروت – ١٩٦٤

القبيل . ونزار قبانى فى شعره يثير عديداً من القضايا والمشكلات : اللغة ، المرأة البرجوازية ، تطور البناء الشعرى من الكلاسية إلى القالب الحديث ، مشكلة الحداثة فى الشعر ، معنى التطور عند الشاعر ، علاقة نزار بالمجتمع العربى من جهة ، والشعر العربى من جهة أخرى . محى الدين صبحى لا يزعم أنه قام بدراسة هذه القضايا والمشكلات . لأن منهجه فى التعبير النقدى هو الشرح العام والانطباعات الشخصية . ولا بد لنا من أن نفرق بين الشرح والتحليل من ناحية ، وبين الانطباعات والمنهج التأثرى من ناحية أخرى . فالشرح أحد عناصر العملية النقدية التحليلية المفسرة للعمل الأدبى . ولكنه بمعزل عن بقية العناصر لا يصلح منهجاً فى النقد . ذلك أنه ينحصر فى عموميات بلاغية أو اجتماعية لا يتجاوزها إلى جوهر الفن المركب وهمزات الوصل بينه وبين العالم الخارجى ، هذا هو الفرق بين الشرح والتشريح : الأول تعميم وتسطيح ، والآخر تفصيل وتعمق ونفاذ. الانطباعات أيضاً هى الأحاسيس العفوية السريعة فور قراءة العمل الأدبى، والمنهج التأثرى هو رحلة الناقد الذاتية بين أغوار العمل وتلافيفه المعقدة .

محي الدين صبحى حاول فى مدخل الكتاب أن يمهد لدراسة نزار بتخطيط عام للظروف الحضارية التى عانقت سوريا منذ عشرين عاماً ، وأنبتت بدورها هذا الشاعر . وهو منهج ممتاز لو أن المؤلف تابع به — فى صبر وأناة — إنتاج شاعره . إنه لم يهجر المنهج تماماً فى بقية صفحات الكتاب . . فكثيراً ما قارن بين المجتمع المغلق والشاعر المتحرز ، وأوضح مراراً أن المرأة كانت عود الثقاب الذى أشعل فى وجدان الشاعر التناقض بينه وبين المجتمع ، التناقض الذى مزقه جراحاً بعد جراح . غير أن المنهج السائد على الكتاب هو الشرح القاصر على علاقة الشاعر بموضوعات قصائده ، وعلاقة هذه الموضوعات بمحور شعره . كذلك كانت الانطباعات والأحاسيس العفوية تصوغ فى كثير من الأحيان عملاً إنشائيًّا موازيًا للعمل الفنى المنقود . مما جعل الكتاب يبدو وكأنه « تحية » من الدارس إلى شاعره . إلا أن هذا لم يمنع مطلقاً من أن نحصل على كثير من النظرات الموفقة إلى شعر نزار .

والملاحظة الأولى على الكتاب هى التقسيم الذى آثره المؤلف لمراحل تطور الشاعر ، فجعل من علاقته بالمرأة محوراً لهذا التطور . ومن ثم كانت المرحلة

الأولى هى « اكتشاف المرأة » والمرحلة الثانية هى « عبادة الجمال » والمرحلة الثالثة هى « صداقة الجمال » والمرحلة الرابعة هى « الدمية المحطمة » كذلك جعل من كل ديوان فى ترتيبه الزمنى ممثلاً لإحدى المراحل ، من « طفولة نهد » إلى « سامبا » و« أنت لى » إلى « قصائد من نزار قبانى » وهكذا .

هذا التقسيم يعكس المنهج الذى سار عليه المؤلف فى تقييم شاعره ، فهو لم يكد يغادر المدخل حيث صور لنا الحال الاجتماعية والأدبية التى كانت عليها سوريا قبل عام ١٩٤٤ حتى أقبل على دواوين الشاعر فاحصاً منقباً عن الأسباب التى دفعت الشباب لأن يستقبله « كمخلص لهم من عذاب أفكارهم » . . فهو عندما يقول :

نامى . . هنا وكرك فى أضلعى
من لى سوى أنت بعمرى الشقى
نامى . . فثغرى الأحمر العصفورى
فى ثغرك النارى . . لم يزلق
نامى . . فهذا الناهد المخملى
لم يعصر العطر . . ولم يدلق
كأنما نهدك . . يا فتنتى . . .
نافورة من ياسمين نقى
نامى . . لقد أتعبتنى فى الهوى
ياليت أنى فيك لم ألتق

ولست أدرى ماذا يمكن أن يكون فى هذه الأبيات من دعوة إلى التحرر التى استجاب إليها الشباب كمخلص من عذاب أفكارهم ؟ كذلك فإن التجديد فيها لا يكاد يذكر . فهذه الأنغام والمعانى قد وجدت قبل نزار بكثير . الباحث يقول إن المرأة عند الشاعر فى ذلك الوقت كانت جسداً فقط . ولكنه استطاع بعد ذلك أن يتملت من الانفعال الشهوى حين أصبحت المرأة تبريراً لوجوده « وهو يتبناها كحل وهروب يمكن أن تبنى عليهما فى حياته » أى أنه جعل منها سبباً

وجهاً من أسباب الحياة :

وأنت بفكرى . . انطلاق
وخصب
وإنك قوة خلقى الجديد
فنحن نحقق أسمى وجود
ونحن نعيش . . لأنا
نحب

إذن، فقد تمكن الشاعر – كما يقول محى الدين صبحى – من إيجاد مفهوم يوحد بين الحب والجنس ، شعاره « أنا أحب فأنا إذن أعيش » . والحق أن هذا المنهج فى تتبع صورة المرأة والجنس عند نزار من ناحية ، وتتبع دواوينه فى ترتيبها الزمنى من ناحية أخرى ، هو منهج ييسر الخطأ ويخدع الباحث . فكم من قصائد حديثة لنزار تؤكد أن المرأة عنده جسد فحسب ، وكم من قصائد قديمة تؤكد أنها فكرة جمالية أو اجتماعية . . وهكذا يتورط هذا المنهج فى التعميم . كذلك فالاقتصار على ديوان أو اثنين فى تمثيل مرحلة بعينها يشكل خديعة كبرى . لأن الديوان الواحد قد يتضمن أكثر من مرحلة ، وربما كانت دواوين الشاعر كلها تمثل مرحلة واحدة . ومن هنا تصل الخديعة بالشاعر إلى الإطلاق فى الحكم .

إن معنى تطور الشاعر لا ينبثق – كما قلت عن البياتى – من موضوعات شعره ، وإنما من اتساع رؤيته أو ضيقها . فلا يجوز لنا أن نعتبر انتقال الشاعر من التعبير عن جسد الأنثى إلى التعبير عن تكوينها الجمالى تطوراً (وأضيف أن هذا التصور لشعر نزار غير صحيح . فى أى ديوان له سوف نكتشف أنه ينظر إلى المرأة من زوايا عديدة) .. لهذا لا تصلح المرأة أو غيرها من الموضوعات أن تكون محوراً للتطور . إنها « خامة » فنية فقط . وأنا لست أعتقد أن نزار قد تطور بالمعنى العميق المسئول للكلمة . . فهو حين يغنى لبور سعيد وينشد للجزائر يهبط كثيراً عن مستواه الفنى . وهو عندما يتناول قضية اجتماعية فى قصيدته الشهيرة « خبز وحشيش وقمر » إنما يتناولها بتقريرية واضحة لا ترتفع بها إلى مستوى أفضل من مستواه العادى . لا شك أن كل كائن حى يتطور ، غير أن تطور الفنان يعنى

شيئاً آخر . يعني ببساطة تغيراً كيفياً ، في رؤياه للعالم . إن نزار قباني لم يصل إلى مرتبة « الرؤيا » في الشعر . فنحن لا نستشف من تحويمه حول المرأة أنه يتخذ منها ركيزة فنية لمناقشة قضايا أكبر . أخشى أن يصدق عليه قول محيي الدين صبحي من أنه « مراهق يتخذ من الجمال الأنثوي مثلاً أعلى يعبده ويقدسه ويلهو به كطفل عابث » أو أن شعره « فسيفساء بيزنطية صافية الألوان » . . إن نزار قباني الذي غنى للمرأة مئات القصائد لم يتجاوز قط السطح الخارجي لمشكلاتها ، لم يتجاوز « الحلمة والفستان ، والعيون والقميص . . إلخ » كأي شاعر صغير في مجتمع متخلف . ولربما كانت الأهمية الوحيدة لنزار — والتي لم يناقشها المؤلف مطلقاً — هي تطويع التعبير الشعري لمستوى جزئيات حياتنا اليومية .

الضياع والتمرد والموت وغيرها من الملامح التي يمكن استخلاصها من شعر نزار لا تجسد سوى أحاسيس سطحية إزاء غياب المرأة ، لا اتجاه عبثية الوجود . إلا أن محيي الدين صبحي يجهد نفسه إجهاداً شديداً في التقاط أمثال هذه الكلمات للاستشهاد بها في تأكيد خصوبة نزار . . بينما هي لا تتجاوز عتبات الحسرة على ضياع امرأة أو التمرد على حب فاشل ، أو تمني الموت إذا دام الفشل . أي أنه لم يحدث أبداً أن تعمق نزار في مظاهر أية مشكلة ميتافيزيقية يمكن أن تعطي شعره أبعاداً جديدة هي خلاصة الضياع والموت والتمرد . لهذا كان يجدر بالباحث أن يوجه عنايته إلى أهم القضايا في شعر نزار — إذا لم تكن القضية الوحيدة — وهي مشكلة اللغة في الشعر . فقد كان هذا الشاعر رائداً بحق في استخدام لغة الحديث اليومي في الشعر . عندما يقول — مثلا — :

وبعثت بالخدام يدفعني
في وحشة الدرب
يا من زرعت العار في قلبي
ويقول لي :
« مولاي ليس هنا »
مولاه ألف هنا
لكنه جبنا
لما تأكد أنني حبلى

نرصد إمكانيات الحديث اليوى فى الشعر هكذا : فى اختيار اللفظة «كالخدام». والتعبير مثل «زرعت العار» و «ألف هنا» ولهجة الحديث «ويقول لى : مولاى ليس هنا» . . حتى إذا تطرف نزار فى استخدام لغة الحديث بدأ يتدهور :

شئون صغيرة

تمر بها دون التفات

تساوى لدى حياتى

جميع حياتى

حوادث قد لا تثير اهتمامك

هنا تخلى الشاعر عن اختيار اللفظة والتعبير وجو البناء الموسيقى ، فقد استولت عليه حرارة الحديث دون أن يلتفت إلى الطبيعة الخاصة بالشعر . . تماماً كما تدهور شعراء اليسار من محاولة الوصول — بالشعر — إلى رجل الشارع ، حتى أصبح بعض شعرهم لا يرتفع عن مستوى هذا الرجل . هذه قضية أخرى يثيرها نزار : كيف ينزلق الشاعر إلى التقرير والهتاف وهو لا يعالج موضوعاً سياسياً أو مشكلة اجتماعية ؟ فى العديد من قصائد نزار نلاحظ صراخاً غريباً على الشعر . . فما هو السبب ، والحب والمرأة والجنس موضوعات تبعد بالشعر غالباً عن مهاوى التقريرية المبتذلة ؟ أعود إلى رؤية الشاعر التى لم تتطور قط إلى رؤيا . . فهى تتلمس الواقع المرئى المباشر ، البسيط والعادى والمألوف ، ولا تحاول أن تنفذ من مسام الجزء إلى أعماق الكل ، من خداع المظهر إلى الجوهر المركب . والقضية بالنسبة لنزار — وفى هذه الحدود — تختلف عنها بالنسبة لشعراء اليسار حيث لا يقومون بتحويل القضية العامة إلى قضية شخصية .

بدلا من أن يناقش المؤلف هذه المشكلات راح يطلق الأحكام جزافاً فيقول :

« إن تمرده فى هذه الأبيات واضح ، وقصيدته هذه من أكثر قصائده فى الديوان واقعية وإنسانية ، ولا نكاد نرى فى شعرنا الحديث ما يضاهيها من قصائد فنية تتضمن تحليلاً واقعياً لوضع المومسات وحياتهن » وأتساءل : أين السياب إذن فى « المومس العمياء » ؟ أو يقول : « بل لعله أول فنان عربى أبرز لقارئه

مأساة الإنسان فى حيارته لما يشتهى » ، أو يقول : « إن قصيدة رسائل لم تكتب لها مجموعة اعترافات لم يسطر كاتب بالعربية سطوراً فى مثل حرأة الصدق الفنى المتغلغل بين كلماتها » .

ويقول : « .. أما الحركة فما أظن أن العربية عرفت صوراً حركية بعمق الصورة التى قدمها فى (سامبا) وشدتها وتوازنها » إلى بقية هذه المطلقات التى غرق فيها مغفلا للكثير من المشكلات التى كان يعرض لها بسرعة ويهرب من تحليلها . فما يلاحظ من نرجسية فى شعر نزار مرجعه أن المرأة أصبحت ضرورة بالنسبة له ، وما يلاحظ من تشابه بين معنى المرأة عند إلياس أبو شبكة ومعناها عند نزار ينفيه الباحث بقوله إن المرأة عند أبى شبكة خطيئة ، أما عند نزار فهى « لذة تجلب السرور والسعادة والمرح » (أين التناقض إذن ؟) وما يلاحظ من تأثر نزار بالشاعر الفرنسى بول جيرالدى الذى يعترف به الباحث قائلا : « إن الشاعر فقد كثيراً من عفويته نتيجة لتأثره خطى غيره ، حتى إننا نشعر بأن الشاعر احترف نظم الشعر وتكلف » دون أن يحاول تبين أوجه هذا التأثر ، ونتائجه فى التطبيق . كما لم يوضح علاقة نزار بشعر المهجر . ولم يدرس : لماذا ترك الشاعر القوالب الكلاسية واتجه إلى الشعر الحديث ؟ واكتفى فى هذا الصدد بكلمات عامة « لأن الشكل القديم لايتلاءم والتجارب الجديدة وما تحتاج إليه من لغة وإيقاعات تلائمها » . إن هذا التفسير لم يعد قادراً على حماية الشعر الجديد . والدراسات الشاملة لإنتاج أحد الشعراء الجدد ينبغى أن تتخصص فى دراسة هذه النقطة تخصصاً حاداً . فقد تختلف الدوافع من شاعر إلى آخر ، ومع ذلك تظل رابطة قوية بينهم جميعاً هى التى أدت إلى إيجاد الشكل الحديث وبقائه ونموه (هنا يجب أن نتجاهل تماماً ما يقال من أن شاعرة ما قد خلقت هذا الشكل) .

بقى أن نسجل على كتاب محيى الدين صبحى ميله الشديد إلى التعبير الإنشائى الذى لا يحل مطلقاً مكان التعبير النقدى كوصفه لإحدى القصائد بأنها « غناء حلو يشبه انطلاق الموال فى المروج » أو « فالقصيدة كلها فيلم ملون . . شريط دافئ يغمر القارئ بالنغم والصورة » « والموسيقى الخارجية للأبيات عذبة » . وهكذا مما يدرج الكتاب فى عداد الخواطر والانطباعات والشروح السريعة .

* * *

وإذا كنت قد حرصت على تسجيل بعض الملاحظات على هذين الكتابين القيمين ، فلأن حركة الشعر الحديث فى بلادنا بأمس الحاجة إلى حركة نقدية جادة تتابع قضايا هذا الشعر ، وربما كانت المآخذ التى رأيتها فى الكتابين من هفوات المحاولات الأولى فى هذا المضمار . غير أن هذا لا ينفى أننا لم نصل بعد فى دراساتنا للشعر الحديث إلى مستوى دراسة العقاد لا بن الرومى من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . وهذه الظاهرة تلقى أكبر العبء على أكتاف نقادنا جميعاً — من أبناء الجيل الحالى والأجيال السابقة على السواء — حتى نتمكن فى وقت قريب من أن نخطط بوضوح لحركات التجديد فى الشعر العربى .

الفصل السادس

ايديولوجية الشعر الحديث

لم يكن غريباً قط أن أن أقرأ لسارتر دفاعاً مطولا عن قضية الالتزام فى الأدب والفن ، فهى القضية التى حشد لها فكره منذ زمن طويل . وبالرغم من أن هذه القضية بالذات لا تتميز عند سارتر بوضوح كاف ، فإنه استثنى « الشعر » من قيودها قائلا إنه « قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها ، أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه فى شعره — ينقطع عهده بمعرفتها ، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى فى نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التى صار حبيسها »[1] .

قلت إن قضية الالتزام نفسها عند سارتر لا تتمتع بدرجة عالية من الوضوح ، وأضيف أن انعدام هذا الوضوح هو الذى وضع « الشعر » فى مأزق الاستثناء من القاعدة الالتزامية . فالالتزام بمعناه الأيديولوجى هو الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية . وهذا يعنى أن الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظرية معينة فى المجتمع .

وسارتر حين ينادى بالالتزام يدع الفرصة لخصومه الرجعيين لكى يصفوه بالاحمرار . . بينما هو لا ينطلق فى تفكيره الالتزامى من نظرية اجتماعية واضحة . ولذلك يجىء حديثه عن الالتزام قريباً من أحاديث الخياليين القدامى عن الاشتراكية . ولذلك أيضاً يجىء حديثه عن استثناء الشعر من الالتزام قريباً من ألغاز التسلية . فالشعر يختلف قطعاً عن الرسم والموسيقى ، ولكنه لا يختلف اختلافاً مشابهاً عن

---

(١) ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال — مكتبة الأنجلو — « ما الأدب ؟ » .

بقية فنون الكتابة . فالكلمة — مهما تعددت صورها التركيبية — هى القاسم المشترك بين جميع فنون الأدب . وبالتالى فإننا إذا أخذنا بالالتزام فى الأدب، فإن استثناء الشعر يصبح أمراً غريباً حقاً .

على أنه يبدو لى أن علاقة الشعر بأية أيديولوجية تختلف قليلا عن علاقة النثر بهذه الأيديولوجية . ذلك أن طبيعة الشعر تصوغ شكل هذه العلاقة بطريقة تسمح للشعر أن يظل شعراً مهما كان ارتباطه — أو التزامه — بأيديولوجية ما .

لذلك أقدم فى هذا الفصل ثلاث مجموعات شعرية توضح لنا مفهوم كل شاعر من الشعراء الثلاثة عن الأيديولوجية والشعر . ومن المفيد أن أذكر تحولا هاماً حدث لمفهوم جان بول سارتر فى الشعر والالتزام ففى دراسة له تحت عنوان « أورفيوس الأسود » عاد يقرر بأن الشاعر — كالناثر سواء — عليه أن يلتزم بقضايا الإنسان .

غير أنى هنا لا أناقش قضية الالتزام فى الأدب عموماً ، ذلك أن وجهة نظرى فى هذه القضية تختلف عن وجهة نظر سارتر اختلافاً جوهرياً من الأساس. ولكنى ذكرت هذا التحول الذى حدث لرأيه فى الشعر على وجه الخصوص حتى يستنير بهذا التحول من يتخذون آراء سارتر حجة للدفاع عما يسمونه باستقلال الشعر عن قضايا الإنسان .

* * *

القضية فى الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عنها فى النثر . فلسنا نعنى بقضية الشاعر تلك الدوائر المغلقة فى عالم الالتزام حيث تتحول القصيدة إلى عقيدة، والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان . إننا لا نطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته « وجهة النظر » التى تفيد الثبات والاستقرار والتقولب والمحدودية ، فالشعر أغنى الملكات الفنية بالحرية . ولذلك هو بعيد تماماً عن قيود الإلزام والالتزام . ولكن على نحو آخر غير الذى قال به سارتر ، على نحو قريب للغاية من قضايا الشاعر الشخصية .

القضية الشخصية فى حياة الشاعر ليست تعبيراً نقدياً جديداً . وإن كان هذا التعبير لا يزال يستوجب من قائله قدراً من الحرص والحذر . . فالمشكلات

الجزئية الصغيرة فى حياتنا اليومية ليست هى « القضية » فى حياة الشعر . القضية الشعرية بحق هى همزة الوصل اليتيمة بين وجدان الشاعر وعالمه ، هى ذلك الشيء الفذ الذى لا يستطيع أن يعلن عن نفسه إلا فى الشعر .

* * *

حسن عباس صبحى [١] شاعر بلا قضية : كيف ؟ ولماذا ؟ إنه يتحدث كثيراً عن بور سعيد والجزائر ، وبالتالى عن الحرية والاستعمار . . . أليست هذه قضية سياسية ؟ نعم ! أكثر من ذلك إنه يتحدث مراراً عن ليالى الصيف والرفقة الصامتة والشجرة المهجورة ، وبالتالى عن عواطفنا المختالة فى مجتمعنا المتخلف . أليست هذه قضية اجتماعية ؟ نعم ، نعم . . . ولكن الشاعر لا يحيل هذه القضايا من مستواها العام ، المستوى السياسى والعاطفى والاجتماعى إلى مستوها الخاص، المستوى الشعرى . . وبذلك تفقد صفتها الأساسية فى كونها قضايا هذا الفنان بالذات ، وتفقد معالمها ، باعتبارها قضايا هذا الشاعر الفرد .

هل معنى ذلك أن الفنان « معزول » عن المجتمع والسياسة والعواطف ؟ هل معناه أن الشاعر فى واد، والحياة فى واد آخر ؟ بالعكس ، إن معناه — حين نقرأ شعراً بلا قضية — إنه لا يوجد سوى المجتمع والحياة اليومية ووجهات النظر ولا يوجد الفنان . . لأن « الرسالة » الكبرى للشعر والفن عموماً ، هى أن يتحول بهذه القضايا العامة ، الخارجية المجردة ، إلى قضايا شخصية جوانية مجسدة . وفى هذه النقطة بالتحديد يكمن السر فى أن شاعراً كناظم حكمت استطاع أن يعبر عن مأساة بور سعيد تعبيراً « فريداً » فى الوقت الذى لم يرتفع شاعر عربى واحد إلى مستوى هذه المأساة ! ! لم يكن ناظم فى هذه القصيدة وأمثالها واقعياً اشتراكياً يسارياً . . . فحسب ، وإنما كان شاعراً له قضية لم يكتسبها من وضعيته السياسية أو نظريته الاجتماعية فقط بل مارسها أيضاً من خلال وجوده الفنى الخاص ، وجوده الذاتى المتفرد .

وتستوى بعد ذلك عندى ، نوعية القضية لدى الشاعر إذا كانت صدى عميقاً للمأساة العنصرية فى جنوب أفريقيا ، أو مأساة الهوس العاشقة لإنسان واحد ،

---

(١) شاعر سودانى له مجموعة شعرية عنوانها « طائر الليل » .

وتقدم جسدها كل ليلة للجميع . . المهم أن تتحول هذه القضية أو تلك من مستواها العام الشديد العمومية إلى المستوى الخاص الشديد الخصوصية . بل تتحول من كونها ليست قضية على الإطلاق – قبل أن تمسها يد الفنان – إلى قضية خطيرة ، فى حياة الشاعر . والغريب ، أن تأثيرها فى « الآخرين » يصبح أكثر عمقاً وفعالية ، كلما كانت قضية ذاتية عميقة التفرد فى العمل الفنى .

ولقد بحثت عن قضية حسن عباس صبحى ، فلم أجدها . . بصراحة بحثت عن الشعر فلم أجده . لماذا – إذن – أتصدى بالنقد لهذه المجموعة ؟ لأننا مطالبون فى هده المرحلة الهامة من مراحل تطورنا بأن نعلن فى شجاعة رسماً بيانياً واضحاً للخريطة الفنية فى المجتمع العربى . إن حال الشعر السودانى ليست أسوأ من حاله فى القاهرة . والأمر مختلف فى لبنان والعراق . فكان لزاماً أن نقدم الحيثيات قبل أن نصدر الحكم .

حسن ، شاب وطنى مكافح . قدم استقالته إلى مدير الإذاعة البريطانية فور وقوع العدوان الثلاثى على مصر . ثم فقد بصره قبل أن يتجاوز أعتاب لندن . واسترد بصيصاً من نور عينيه بعد ذلك . وعاد إلى القاهر ليواصل دراساته العليا وكفاحه الثقافى . كل هذا يدعنا ننحنى للقيم الإنسانية العميقة الدلالة التى يتكون منها هذا المواطن العربى النبيل . وهى نفسها التى تدعنا نقف فى وجهه متسائلين : أين هذه التجارب الحية فى شعرك ؟ وسيقول لنا : اقرءوا قصائدى « بور سعيد » و « لحن العودة » .و « أحلام السراب » و « موتى بلا قبور » . وسنقول له إن عم جابر فى قصيدة بور سعيد محاكاة ساذجة للطفل منصور فى قصيدة ناظم حكمت. الطفل عند الشاعر التركى هو بؤرة الإشعاع الذى يضىء لنا جوانب القضية فى القصيدة . أما الصياد فى قصيدة الشاعر السودانى فهو يغازل السمك وينشد الموال فى تمجيد أرض الشهداء ، وهو خيال صحفى ناجح يكتب ريبورتاجاً لا علاقة له بباطن المأساة . بجوهر القضية :

النيل ما زال يسير
ويحضن الأغانى بحبه الوفير
ويبعث الحياة

وعم جابر الصياد
يغازل السمك
ويطرح الشبك
وينشر إبتسامة
عريضة مثيرة
بوجهه المجعد
ويشرب الدخان
وينشد الموال
بصوته الوقور
يمجد الأبطال
بأرض بور سعيد

وعلى هذا النسق تمضى بقية الأبيات ، ولست أود أن أحول النظر إلى فقدان الشعر فى هذه الكلمات فهى مشكلة أخرى سوف نعرض لها بعد قليل . ولكنى أتساءل بمنتهى الصدق والحرارة : هل يمكن أن نستشف من هذه « القصيدة » قضية ما تخص الشاعر ؟ ولن أتساءل ما إذا كان هناك شىء ما يخصنا نحن أو عم جابر ، أو أبطال بور سعيد . . فأغلب الظن أننا سنكتشف أن مفهوم الشعر عند حسن صبحى هو الذى تسبب فى بقية الظواهر التى باعدت بينه وبين أن تكون له قضية ما ، كما سنرى فى بقية صفحات المجموعة . فى « لحن العودة » يزدرد الفكرة الممضوغة حول « الأبطال » فيصور واحدة من أطفال الزعيم الراحل لومومبا فى انتظار الأب الغائب . . بماذا تحلم الطفلة جوليانا ؟ إنها على ثقة من أن أباها سيعود ومعه باقة زهر ليرنم معها لحن النصر. وهكذا تتحول جوليانا إلى هتاف حماسى صاخب :

يا للأطفال الأكباد
كفراخ زغب لا يدرون
أن المنبوذ الملعون
قد مزق نسر الكونغو

جوليانا
برغم لومومبا
ما زالت تحلم كل مساء
برجوع أبيها بعد غياب
وتنام . . .
وفى فمها لحن رجاء
« سيعود أبى مع طير الفجر
سيعود إلى بباقة زهر
ويرنم معنا لحن النصر
ويحدثنا عن جومو النسر »
وتردد جوليانا لحن العودة
ويغيب مع الليل المحزون

لن نتوقف كثيراً عند التناقض البين فى البناء التعبيرى للقصيدة ، فبينما كانت الطفلة الحالمة تستطيع أن تفعل الكثير فى مجرانا العاطفى بافتقادها الأب وجهلها بمصيره وحلمها بعودته ، راح الشاعر يقيم حاجزاً ضخماً من اللاتعاطف بيننا وبينها إذ هى كبرت فجأة فى عين الشاعر وأصبحت مثلنا ترنم لحن النصر . هذه التقريرية فى التصوير والمباشرة فى الرمز لن نتوقف عندها كثيراً الآن ، وإنما علينا أن نضع طفلة لومومبا فى الصف الذى يتقدمه عم جابر الصياد ، ولنر معاً ماذا يمكن أن يحدث .

ففى نفس الإطار النغمى « والتعبير بالصور تعبيراً بنائيًّا » كما يقول البعض ، كتب حسن « أحلام السراب » :

وعلى رنات أقداح تدار
يتغنى بأناشيد الدمار
ويناجى ربه مارز العظيم
ويمنى النفس فى أضغاث حلم
إنه ربُ السماء رب الوجود

وعلى أقدامه يجثو القمر

و«موتى بلا قبور» التى يهديها إلى مؤتمر الكتاب الأفريقى الآسيوى مترحما على الإنسان عندما يعيش كالحرذاء ويجرع الهوان وتدوسه النعال فى متاهة الأوحال:

إن كان فيما كان قد تكالب الطغاة
وشوهوا معالم الجمال . . مزقوا الحياة
فلن يموت بعد الآن عالم الإنسان
ولن يكون فى رحابه موتى بلا قبور
إنا أتيناك نعمر الوجود
وكى نحطم الأصنام والقيود
وحول مرفأ السلام نزرع الورود
ولن تعوق ركبنا الأحداث والسدود
ونجمنا . . .
يشق دربه إلى السماء فى صعود

الملاحظة الأساسية على هذا «الصف» من القصائد الهاتفة لبور سعيد ولومومبا وضد الطغاة ، أنها تبسط قضية الإنسان الاجتماعية والسياسية تبسيطاً مبتذلا ، لأن تصور الشاعر لها يعتمد على التفاؤل السطحى ، وبالتالى النهايات الساذجة . من نتائج هذا التبسيط المباشرة أن الصورة الشعرية انحدرت إلى الكاريكاتير السريع ، وأن الرمز الفنى هوى إلى حضيض المجاز والاستعارة وكافة القيم والبلاغية القديمة . هذا هو الوجه الأول للملاحظة .

الوجه الآخر أن علاقة الشاعر بهذه القضايا السياسية والاجتماعية لم ترتفع قط إلى مستوى العلاقة الفنية . أى أنه لم يتحول بها إلى قضية شعرية . إنه لم يكتف بأن يدعنا نرى بورسعيد والجزائر والطغاة من الخارج وبمنظار شديد الاهتزاز والتعجل ، بل أصر على ألا نرى شيئاً من هذا كله من خلاله هو ، من خلال انعكاس هذه التجارب جميعها على وعيه الفنى الخاص ، من خلال قضيته الشعرية . إن أمثال هذه «القصائد»، نكسة خطيرة ، وردة إلى أدب المناسبات الذى هو «مناسبات» فقط وليس من الأدب فى شىء .

تحت عنوان « السياسيون » كتب حسن : « الضجيج الصاخب والزحام الخانق . والتباكو والسجاير . واجتماع المجلس ، وانفضاض القاعة ، واحتشادات التسلح ، وكذا العالم يحيا ، فى صراع واضطراب » ثم تساءل : « مجلس الأمن الكريم ، هل يعيش العالم ، فى نذير وجحيم . ورزايا ودمار . أم رخاء ووئام ، وأمان وسلام ؟ » . . بالطبع هو لم يرصف هذه الكلمات على هذا النحو ، بل وضع كل كلمتين فى سطر حتى يوهم نفسه — فلست أعتقد أن أحداً سيشاركه الوهم — بأن هذا هو الشعر .

* * *

ما المشكلة إذن ؟ هل هى أدوات التعبير ، ومقتضيات الصياغة : الصنعة ، طريقة الأداء ؟ إن طرح المشكلة فى هذا الإطار يفسدها تماماً . لأن أدوات التعبير نابعة أصلا من مفهوم الشاعر للشعر . ومن جهة أخرى من نوعية القضية التى يعانيها . ومن جهة ثالثة من جماع التجارب النابضة بعناصر القضية . . وهكذا . فالصورة الشعرية عند حسن عباس صبحى . هى الوصف السردى الخارجى للشىء الجامد أو الكائن الحى أو الحدث . فى « طائر الليل » يتخذ من طائر « الحدارى » ذى اللون الأخضر الذى يعيش فى السودان . ركيزة لتصوير الأمل فى أهازيج الطائر وتصوير اليأس فى صوته الجريح . وفى « الشجرة المهجورة » يصور الخريف والشيخوخة فى أوراقها المتساقطة والبوم الذى ينوح بين أغصانها الذابلة . وفى « تابو » يصور إحدى حانات لندن « فى حانة عربيدة مستهترة . راح السكارى يشربون ويصخبون وكأن فى نظراتهم شبح المنون . ألفاظهم مسعورة محمورة وهم ذئاب كاسرة . . إلخ » .

الصورة فى حدود هذا المعنى هى البديل المادى المباشر لأصل أكثر مادية ومباشرة . وهو فهم يتناسب إلى أبعد حد مع فهم الشاعر لمعنى الرمز فى قصيدته « رفقة صامتة » . يروى لنا كيف أن كلباً أليفاً رافقه فى طريقه بينما هو لم يجد إنساناً يصاحبه فى نفس الطريق « يالها من موعظة حسنة تقال فى ريفنا إن الكلب أكثر وفاء من البشر ! » . الرمز عند الشاعر هو صياغة موعظة السلف فى قالب عصرى . ويتفق معنى الصورة ومدلول الرمز فى شعره ، مع فهمه للموسيقى الشعرية . كأن

يقول فى قصيدة « البعث » :

عب الفتى من كأس الندم
وتجرع الآلام فى حزن وهم
وتفجرت دنياه بالنبع المسمم
حجب القتام عليه أشراف النعم
وطواه ليل اليأس فى صمت العدم
لكن رغم جراحه . . رغم الألم
هب الفتى من غمرة الشر الملم
فى صدره المحموم سخط يضطرم
داس السدود وثار . ثار ليقتحم
فتطايرت أشباح غربان الرم

وفى مثل هذه الأبيات لا أبحث مطلقاً عن استقامة الوزن وكيفية استخدامه للبحر والتفعيلات ، وإنما الذى يعنينى أن الحس النغمى عند الشاعر يتألف من وجدان شديد التأثر بالرنين الكلاسيكى حتى إن اقترابه أو بعده عن القافية يصبح شيئاً غير ذى بال إذا قيس بولعه فى صياغة اللحظة الشعورية بصخب وضجيج لا علاقة لهما بجوهر التجربة . وإنما هو يستهدف بهما إحاطة « الموضوع » — ولا أقول التجربة أو اللحظة أو القضية— بهالة موسيقية مقحمة من الخارج ، وليست صادرة من أعماق البناء الداخلى للقصيدة . تلتقى إذن الصورة والرمز والموسيقى عند حسن عباس فى التقريرية والمباشرة . واللقاء هنا صفة مجازية لخضوع هذه العناصر لمفهوم واحد فى الشعر . فهى من حيث « تلتقى » بهذا المعنى تفترق بعضها عن بعض ، وتنفصل نهائياً داخل القصيدة .

ومن تفكك هذه العناصر تتفتت الوحدة الفنية للشعر ، بل إن الأبيات تنسلخ عن كينونتها الشعرية ، وبالتالى عن صاحبها لينعكس ذلك بوضوح فى الدلالات الجزئية للقصائد ، مثلما يقول فى قصيدة « حنين » :

الضجة الحمقاء فى جوف المدينة
تزور أمانينا كأوراق الخريف

تجتاحنا في غبر ما حنان
كسرب طير ساقه الرحيل
لسفرة طويلة على زوارق الرياح
فخف يضرب الجناح ، يضرب الجناح
لكنه ضل الطريق أثناء السفر
وهام يذرع الفضاء في شرود
ممزق الفؤاد دامى الجراح
تطويه في دروبها غياهب المجهول
مع الليالى الموحشات واختلاجة النهار
تطويه في لوافح الشتات والدوار

وهكذا يتخلف معنى المدينة عند الشاعر وراء تلك الأسوار الضيقة التي ضمت بعض شعرائنا من الشباب في قصائدهم عن المدينة . والسبب يكمن في أسرار الصياغة الشعرية بنفس القدر الذى يكمن به في وجهة نظر الشاعرإلى المدينة . بل أقول إن مفهوم الشاعر للصورة والرمز والموسيقى ، ذلك المفهوم السطحى والتقريرى والمباشر هو الذى سيج المدينة بهذه الدلالات الساذجة المكرورة ، فلم ترتفع في وعينا إلى أن تكون « حضارة القرن العشرين » مثلا حتى نستشعر في وحدة الفنان وضياعه دلالة رحبة عميقة . ومن ثم كان يمكن استخدام « سيزيف » بطريقة أكثر عمقاً ، فبدلا من أن يقول الشاعر :

سيزيف في أعماقنا يضج بالأنين
يود لو يضمد العذاب بالحنان
فإلى متى نخيبه المكبل السجين
لا يطرق القلوب في جمودها الدفين

بدلا من أن يكون سيزيف فادياً مخلصاً ، أى أنه شخصية « خارجة » عنا ، كان يمكن أن يكون سيزيف والإنسان شخصية واحدة... هذا لو أن الشاعر رأى المدينة « حضارة القرن العشرين » من خلال عدسة شعرية بعيدة تماماً عن الإقحام الموسيقى للصخب ، والمعادلات المادية للصور ، والاستعارات المعدة للرموز ،

حينئذ كنا نرى المدينة فى داخلنا ، ولا نبحث عنها فى أى مكان آخر . ولكنه منهج الشاعر فى التعبير حين يفقد اتجاهه الفنى الخاص ، ويصبح بلا قضية .

لهذا السبب وحده ، تتحول الأغنية عند حسن عباس صبحى إلى شئ قريب من العويل الريفى « كم شقينا مع الطوايا الحقودة ، من قلوب دميمة وكريهة ، تصنع الموت للنفوس الحزينة » (قصيدة فانتارى) . والقيم الأسرية المستريحة « ما أروع الصباح يابنيتى . ما أروع الصباح. فى بسمة من وجهك البرئ . تنضد الأفراح . تنسج الآمال . فى عشنا المورد الوضئ » (قصيدة أغرودة) ويغرق الحب فى القشرة الخارجية للرومانسية « عيناك تطلان أمامى. تبتسمان بحب مشرق ، وتبثان شوق الماضى . فأتوه أنا فى نظراتك » (قصيدة عيناك) . ويحق للشاعر بعدئذ أن يتساءل : « ما هذه هى الحياة . الأكل والشرب واضطجاعة السرير» (قصيدة أحرف من نور) . ويحق لنا أن نجيب بسؤال جديد قديم: وما هو الشعر ؟ سوف يتوج حسن مفهومه للشعر بآخر ما فى المجموعة ليقول (فى قصيدة تحية) :

يا بلدتى
يادرة الحقول
تحيتى إليك باقة من القبل
طرزتها فى لهفة على فم الصباح
ندية رطيبة هفهافة الجناح
ثرية بدفئها وردية الوشاح

ونفهم على التو أنه يقصد النثر لا الشعر . وأنه يقصد النثر لا الفن . ولذلك لن نحاول أن نلتقط من جميع القصائد شيئاً ما نضيفه إلى الشعر الحديث قائلين : وهذا هو حسن عباس صبحى . لولا أن قصيدة « الأرنبة » تقول لنا شيئاً آخر. التجربة الشخصية — ذبح الأرنبة — تعانق مدلول الحرية الكامن فى لاوعى الشاعر، فتجىء القصيدة شعراً أولا وقبل كل شىء ، ثم شهادة وفاة للحرية فى النهاية :

من مرتع الحياة المستطاب الناعم
من ملعب الرفاق السوسنى الحالم

من نشوة الجنى . . من الربيع الباسم
تناولتها بغتة يد الجلاد
فشق صمت دارنا
صرخها الجريح
وانتفضت لتوها مذعورة الفؤاد
تحاول النجاة من براثن الجلاد
ولكنها كانت مهيضة الجناح واهنه
فتابعت صراخها الجريح فى جنون
وانكمشت مقرورة من رهبة المنون
يضج فى نظراتها الحنين للبقاء
لرفقة الصحاب حول كومة الحشيش
لنفحة الصباح أو نسائم المساء
وفجأة . . . .
تقلصت أوصالها للمسة السكين
وفى هنيهة . . . .
تدفقت بحيرة الدماء
وفوقها تمددت ووجهها إلى السماء
أرنبة عاشت حياتها كطيف حلم
وكلما يغرد العصفور لابتسامة الصباح
تنتشى الحياة بالضياء والغناء
تسألنى بنيتى فى لهفة المشتاق
« متى أبى » . . متى تعود الأرنبة . . ؟
فأجيب فى دعابة رتيبة الإيقاع
« غداً بنيتى . غداً تعود الأرنبة » .

ولقد تعمدت أن أنقل القصيدة بكاملها ، لأنها تتضمن كافة عيوب الشاعر ، ولكنها تؤكد فى نفس اللحظة أن صاحبها شاعر حقيق . . لقد نجح

أخيراً فى أن يحيل القضية العامة إلى قضية شخصية.. وهذا هو الفرق الرئيسى بين القضية فى النثر حيث يقتصر الأمر على «وجهة النظر الفكرية» وبين القضية الشعر حيث يتطلب الأمر همزة وصل فريدة بين وجدان الفنان وعالمه. قصيدة «الأرنبة» وحدها، تؤكد أن حسن عباس صبحى شاعر، وبقية صفحات المجموعة تؤكد انه شاعر بلا قضية .

* * *

ويبدو أن بصمات الاتجاه الواقعى على الشعر العربى الحديث فى مصر كانت من القوة بحيث إنها ما تزال تطبع الإنتاج المعاصر بميسم العزلة عن كافة الاتجاهات الحديثة فى العالم . ما يزال الشعر العربى فى مصر واقعيًّا بالمعنى البدائى الساذج، أى الذى «يتحدث» عن واقع يراه هو أو أى شخص آخر . لم ينتقل بعد إلى تعريف أعمق للواقع بحيث يشتمل على الأبعاد الخفية عن العيون العادية البسيطة .

والواقع والواقعية والواقعيون ، جميعها تثير مشكلة الأيديولوجية فى الشعر . ليس الإلزام أو الالتزام إلا محاولات مخفقة للدخول إلى جوهر هذه المشكلة . فالواقع لم يكن قط الفئات الكادحة من المجتمع ، والواقعية ليست مطلقاً هى الانشغال المستمر بالدعوة إلى الاشتراكية ، والواقعيون من المستحيل أن يكونوا من حملة ما كينات التصوير «أسود وأبيض» .

غير أن الاتجاه النقدى الذى دعا نفسه «واقعيًّا» هو الذى أشاع هذه البلبلة فى المفاهيم الفنية ، وأفسد على الشعراء تفهمهم لأغوار الواقع وأبقاهم على السطح بعيداً عن الأعماق .

والحق أنه إذا أثير السؤال : هل للشاعر الحديث أيديولوجية أم لا ؟ .. أجبنا على الفور بأن الشعر لم يكن فى يوم من الأيام أيديولوجيًّا بالمعنى العميق المسئول ، كما هو الآن . إلا أننا ننكر فى نفس اللحظة أن تكون الأيديولوجية بناء «عقائديًّا» مغلقاً كما نرفض أن تكون خضوعاً للواقع لا تجاوزاً له .

أيديولوجية الشاعر الحديث تنبع أساساً من إحساسه الذاتى بالقضايا الكيانية الكبرى . لذلك فهو لا ينحصر فى أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ،

وإنما هو يكتسب أيديولوجيته فى الإطار الحضارى الشامل لمأساة الإنسان . من هذه الزاوية لاتبرز المشكلة السياسية أو الاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكونة لمأساة البشرية ، وإنما تتشابك فى جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى ليشتمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث «التاريخية» السريعة الزوال ليتوقف عند تخوم الحدث اللانهائى فى أزمة الإنسان والعالم .

وربما كان الشاعر بالذات — من بين جميع زملائه فى الفن — يتخذ معنى الأيديولوجية على نحو مغاير تماماً لهذا المعنى فى بقية الفنون . فالرواية والمسرحية يحصلان على قدر كبير من الموضوعية ، من خلال الطبيعة الأصيلة لبنائهما الفنى. أما الشعر فهو لقاء حار مباشر مع الذات ، هو لحظات من العرى الكامل أمام المرآة . لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعرى إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة . الطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعياً يتسع للجزئيات الأيديولوجية . لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات ، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات فى صراعها الذى لا ينقطع . ومن هنا تختلف أيديولوجية الشاعر فى إطارها الحضارى العام ، اختلافاً كيفياً عن أيديولوجية المفكر أو الروائى أو الكاتب المسرحى .

مجموعة «فى العاصفة»[١] لكيلانى سند تعلن أن صاحبها من شعراء الواقع والواقعية حسب المفهوم البدائى الساذج لهذه التعبيرات . فهو عندما يقول فى «أغنية إقطاعى» :

أنا رأسمالى
فى قمتى الشماء أقبع فى الأعالى
جدى وجد أبى ، وخالى
مروا على جسر الحياة فطأطأت لهم المعالى
أنا رأسمالى

نتصور على الفور شخصاً «رأسمالياً» جالساً على كرسى الاعتراف ، فهو «يعترف» بعد هذا التقديم أن لياليه كانت مليئة بالخمر والغوانى ، وأنه لم

(١) صدرت عن «عالم الكتب» عام ١٩٦٣ .

يعرف النضال قط ، وأن مئات الجوعى كانوا يستلقون تحت عمارته وهو «لا يبالى» . وأن رأسه يطن بها الفراغ فلقد ولد «بلا خيال» . أين «الواقع» فى مثل هذا «الشعر» ؟ لاشك أن هذا الرأسمالى الذى يتحدث عنه الشاعر لم يوجد قط : ولا شك أيضاً أن الرؤية الصبورة المتأنية لاتخلق هذا النموذج المسطح . فالدعوة إلى الاشتراكية — كقضية سياسية — ربما كانت عنصراً من عناصر الأيديولوجية الحضارية لشاعر فى مجتمع متخلف ، ولكنها لا تتخذ لنفسها فى الشعر ثوب الدعاية بل تجسد موقفاً من الحياة . هذا الموقف لا يحتمل كاريكاتوراً سياسياً لأحد الرأسماليين «فى حالة انهيار» ، وإنما هو يستقطب آفاق القضية فى مختلف أبعادها الإنسانية الرهيبة ، فتنجو القصيدة من كونها نظماً مسطحاً إلى رؤيا فنية عميقة تكشف حقيقة الذات الإنسانية فى صراعها مع العالم . أما أن تتحول القصيدة إلى نظم لأحد الأخبار ، فإننا نقرأ شيئاً كهذا النموذج :

عنكبوت الفناء مد ظلاله
فقفى ياقوى السلام حياله
أنذريه فإن تمادى . . فكونى
وهج النار يرتعى آماله

فهذا بيان ثورى قدم له الشاعر بقوله : «هددت أمريكا ذات يوم العالم العربى بقنابلها الذرية» لا أفرق بينه وبين أية قصيدة كان يتوسل بها الشاعر القديم إلى عتبات السلطان . فالمناسبة الغائية السريعة هى العمود الفقرى لمثل هذا الشعر . وسواء تمت المناسبة خلف كواليس الخليفة وجواريه الحسان ، أو فى قلب ميدان حربى أثناء معركة مسلحة ، فإن ضرورات المناسبة — على المستويين الفنى والفكرى — هى التى تعطى لهذا الشاعر خصائص محددة قد تبرز سمات القضية السياسية ولكنها تلغى تماماً المعالم الأساسية للشعر .

إن الدعوة إلى الاشتراكية ومحاربة الاستعمار قضية إنسانية شريفة فى حد ذاتها ، ولكنها لا تصنع من الإنسان شاعراً . كما أن إجادة النظم باحتراف الوزن والتقفية لاتصنع من الإنسان شاعراً كذلك . والمزاوجة بين القضية السياسية وإجادة النظم لا ترشو ربات الشعر . الشعر هو الفن الذى يرتفع بجزئيات

حياتنا اليومية — من قضايا سياسية ومشكلات اجتماعية — إلى مستوى التجريد والرمز . لذلك كانت « الحرية » هى المستوى الموضوعى الشامل لكافة قضايانا ، الذى يلتقى إلى مالا نهاية مع التكوين الذاتى لشخصية الشاعر . وعندما تصبح الحرية قضية الشعر يرتفع الشاعر على كافة مواضعات الزمن وضرورات الأرض المحلية ، وتصبح مشكلات المجتمع والاشتراكية مضمرة بشكل تلقائى فى ذلك المستوى — الشعرى — الخاص . ومن هنا تصبح الواقعية بمدلولها القاصر لغواً بلا معنى ، لأن الواقع سيغتنى بمختلف العلوم الحضارية التى تكشف لنا أدق شعيراته ، بحيث يتعذر على الشاعر أن يتوقف عند حدود السطح الخارجى ، أو التفاصيل والجزئيات التى تحيط بالواقع فى كافة أبعاده ، وإنما يتحتم عليه أن يدخل فى صميم الواقع فيحمل لنا جوهره من خلال الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء . ومن ثم تبقى الواقعية — بهذا المعنى — هى البعد عن الواقع . يعقد لنا كيلانى سند مقارنة طريفة فى « ذات ليلة » بين موت سيدة فقيرة وأخرى غنية :

جاءت فى ذات مساء ، ومضت فى ذات مساء
مرضت أياماً ، وارتحلت ، لم تشرب ملعقة دواء
لم تأو إلى صدر صديق ، لم تسمع كلمات عزاء
رحلت لم يدر بها أحد ، من يدرى موت الفقراء

وفى نفس الليلة ماتت سيدة أخرى « تنتسب لبعض الأمراء » :

كانت سيدة يخدمها آلاف عبيـــد ، وإماء
شوهاء الوجه ، ضفائرها كأفاع ، كحبال دلاء
وإذا ضحكت فتحت مقبرة ، أو ألقت سلة أقذار
عاشت . ما عاشت ، ما وضعت لبنات فى أى بناء

يتضح من هذه الأبيات وما بعدها أن الشاعر يود لو أبصرنا هذه الفاجعة المتمثلة فى هذه السيدة الفقيرة التى لم يحس بها أحد ، والسيدة الثرية — القبيحة الصورة — وقد تزاحم الناس على السير فى جنازتها بالرغم من أنها لم تسهم فى أى بناء اجتماعى (لو أن السيدة الغنية كانت جميلة ومحسنة أكان يهجوها الشاعر ؟) الحق أن هذه المقارنة تؤدى إلى مفارقة . . فإذا كان المقصود هو استدرار العطف

على الفقراء ، فإن عظات القساوسة والمشايخ أكثر جدوى . وإذا كان المقصود هو تسديد الكلمات إلى الأثرياء ، فإن الشاعر يكون قد عاد بنا مئات السنين إلى الوراء ، إلى زمن المدح والهجاء . إذن ، فهى قضية القديم والحديث فى الشعر الجديد . أى أن هناك عشرات الشعراء الشباب ممن يكتبون الشعر وهم ليسوا فى مستوى العصر ، بل هم ينحدرون إلى كهوف الماضى السحيق وتقسيماته الكلاسيكية لأغراض الشعر وموضوعاته .

أن يكون للشعر « أغراض » هو ما يعبر عنه خطأ بالشعر الواقعى أو الملتزم أو الهادف ، وأن يكون للشعر « موضوع » هو ما يعبر عنه باللغة العصرية بالمضمون والمحتوى . وبينما كان المد الاشتراكى سبباً رئيسياً فى ازدهار الشكل الحديث فى الشعر ، أمست الواقعية عند البعض تعنى الانحدار إلى مستوى مبتذل فى فهم الشعر وخلقه وتذوقه .

وإلا فبماذا نفسر هذه القالبية عند بعض الشعراء الشباب إذا لم تكن مستمدة من القديم مدعمة بنظرية حديثة للجمود على قوالب ثابتة ؟ يقول كيلانى سند تحت عنوان « أفريقيا » :

فتح التاريخ لنا بابه ينتظر خطانا الوثابة
القلم بيمناه معد ، والأخرى تحتضن كتابه
ويجيل الطرف حواليه ، كالنسر يحدق بغرابة
أفريقيا تنهض واقفة ، من رد إلى الميت صوابه

وتمضى « القصيدة » إلى نهايتها بهذه الرتابة فى الوزن والروى والتقفية حتى ليحس المرء بأن العباسيين والأندلسيين كانوا أكثر ثورية من بعض شعراء القرن العشرين . القصيدة هنا تعتمد على « الغموض » و « الموضوع » ، ومن ثم تقترب من مفهوم « النشيد » الذى يضج من حوله السامعون فى مناسبة سريعة موقوتة .

إن جناية الاتجاه الواقعى فى بعض التطبيقات — على معنى الأيديولوجية — لا حدود لها ، فقد أصبح « شعرنا » المعاصر فى مصر مليئاً بالقضايا ولكنه خال خلواً شبه تام من الشعر .

« فى العاصفة » مجموعة أهازيج من الأناشيد الحماسية ، تعلن أن صاحبها

يمتلك ناصية قضية سياسية واجتماعية واضحة . ولكنها تتردد فى أن تسمى صاحبها هذا شاعراً. فهو لم يعطنا قط نظرة عميقة إلى قضيته، لم يهيئ لنا الرؤية المضيئة لإنسانية هذه القضية ، لم يقنعنا أبداً بأخطر عناصر القضية وهو الصدق : لهذا السبب جاءت « قصائد » المجموعة عبارة عن خواطر منظومة موزونة مقفاة ، خواطر ذهنية متفرقة هى فى نظمها أقرب إلى طبيعة النثر ، فيها البناء المنطقى ، ومع ذلك تفتقد الوحدة الدينامية التى تصوغ رؤيا الشاعر كلا واحداً .

ولهذا السبب أيضاً انعدمت فى هذه المجموعة القيمة الحقيقية لأيديولوجية الشاعر ، لأنها لم ترتفع قط عن مستوى الجزئيات الصغيرة إلى الكليات الكبرى . لم ترتفع عن المستوى السياسى والاجتماعى إلى المستوى الحضارى الأشمل . كانت « واقعية » بغير تعرف حميم إلى الواقع فى أبعاده المختلفة وأعماقه البعيدة . جاءت قاصرة عن الإحاطة الشاملة للذات والعالم معاً . لم تعرف « الرؤيا » قط ، لذلك كانت « قضية » بلا شاعر ، وأيديولوجية بلا شعر .

* * *

ثم نقدم مثالا للشاعر حين يرتبط بإحدى قضايا الإنسان ارتباطاً شعريا حقيقيًّا . أى أن الارتباط لا يحدث بين الإنسان الذى فى الشاعر ، والقضية التى اختارها ، وإنما بين الشاعر الذى فى الإنسان والقضية التى استلهمها . لهذا تجىء عملية الارتباط شعرية فى الأساس ، لأنها علاقة صميمية بين الذات الشاعرة وأيديولوجية الشعر .

والمثال الذى أقدمه ، هو الشاعر اللبنانى يوسف الخال فى مجموعته الأخيرة « قصائد مختارة »[1] . وتصدر المجموعة قصيدة هامة ، تنبع أهميتها من كونها المفتاح الذى يهدينا إلى بقية الدلالات فى عالم الشاعر . يقول يوسف الخال فى قصيدته هذه تحت عنوان « الشاعر » :

كفنّن اليقظة بالرؤيا وتاه
شاعر كل المنى بعض مُناه
تنزف البرهة من أيامه
ألماً يعصر للناس جناه

---

(١) صدرت عن دار مجلة الشعر ١٩٦٣ .

منذ البداية يجب أن نلتقط أدوات الشاعر التعبيرية حتى نضع أيدينا على مكونات عالمه . فهو لا يعتمد على « الصورة » التقليدية المنسوجة من المرئيات المألوفة للعين . بل هو يحيل المعنى أو الدلالة إلى صورة من نوع جديد . فعملية التكفين والحلم والتزيف هى ألفاظ تصويرية فى حد ذاتها ، ولكنها لا تكوّن مع غيرها صورة ما ، أو صورة بالمعنى التقليدى . الصورة هنا هى « الفعل » الناجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا فيما ندعوه بالحلم ، والتقاء الأمانى الغائبة بالأيام الآتية فيما ندعوه العذاب . . . وهكذا يحيل الشاعر الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع ، بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية ، أو بين الأنا والآخر . فالأيديولوجية فى الشعر كما أتصورها عند يوسف الخال هى تجاوز الأنا لنفسها فى طريقها إلى الآخر. والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل ، وإنما هى معاناة رهيبة للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة ، من الشخصانية إلى العالم. ولهذا ترتبط مقدمة قصيدة « الشاعر » بخاتمتها ارتباطا ديناميا :

هو ذا الشاعر رمز الحق فى
عالم ضل عن الحق وتاه
يصلب النفس ليفدى أنفساً
مرغت فى شهوة الحس الجباه

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح وهى أن المعانى العليا تمرغت فى وحل هذا الزمان الشهوى ، والمطلوب من الشاعر أن يكون هو المسيح الجديد الذى يفدى بنقائه الأمثل انحطاط القرن العشرين . إنك قد تتفق مع يوسف الخال — المفكر— أو تختلف معه فى هذه النظرية ، ولكنك حتما ستعيش مع يوسف الخال — الشاعر — عذابات هذا الجيل ، وتستنشق فى عبير أيامه المضنية لوعة المعاناة العميقة لأعظم ما يمكن أن يتجاوب معه قارئ الشعر من أيديولوجية شعرية . فهو فى قصيدته الرائدة « البئر المهجورة » يخطو خطوة أخرى فى تلمس الجوهر الأصيل لهذه المعانى العليا التى يراها تتمرغ فى أوحال عصرنا :

عرفت إبراهيم ، جارى العزيز ،
من زمان . عرفته بئراً يفيض
ماؤها ، وسائر البشر
تمر لا تشرب منها ، لا ولا
ترمى بها ، ترمى بها حجر

إن استخدام الرمز فى هذه الأبيات هو خطوة جديدة فى مجال التعبير الشعرى عند يوسف الخال ، وفى مجال القضية الشعرية التى يخفق بها وجدانه على وجه الخصوص . الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعنى ما ، ليس استبدالا لصورة مادية بصورة مادية آخرى ، وليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة . . . الرمز هنا قريب المنال للقارئ الصبور الذى يستجلى عالم الشاعر ورؤياه إذا هو تتبع الخيط الذى يربط قصيدته الواحدة ، ثم مجموع قصائده كلها . فإبراهيم هو البئر التى يراها البشر — عند يوسف الخال — كل يوم، ومع ذلك لا يعيرونها التفاتاً . هذا الشىء الذى ينقص عالمنا للارتواء ، لا بد أن صلة ما تربط بينه وبين هذا الشىء الذى يصنعه العالم وهو يرتمى فى الوحل . لا بد أن هذه البئر الممثلة فى شخص إبراهيم هى مجموعة القيم الروحية العليا التى يرفضها البشر ويجعل منها الشاعر صليبة الأبدى ، صليب الأحزان . أى أن هذه البئر هى « الحق » الذى ضل عنه العالم ، وها هو ذا الشاعر ينبهنا إليه مرة أخرى . ولكن ما هذه القيم؟

يجيب يوسف الخال :

وحين صوب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى ،
صيح بهم ؛ « تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجأ الوراء مأمن من
الرصاص والردى »
لكن إبراهيم ظل سائراً .
إلى الأمام سائراً ،

وصدره الصغير يملأ المدى
« تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجأ الوراء مأمن من
الرصاص والردى . . »
لكن إبراهيم ظل سائراً
كأنه لم يسمع الصدى

على التو يجب أن نذكر شيئاً هاماً . . هو أن إبراهيم أو البئر المهجورة هى الشاعر نفسه ، فقد اتخذ موقفاً دفاعياً عن البئر ، عن إبراهيم ، مند اللحظة التى عرفنا فيها البئر وإبراهيم . وربما يقال إن للبئر هى مجموعة القيم الروحية الموغلة فى القدم . ربما يقال إن الفكرة المسيحية هى التى يوحى الشاعر بالعودة إليها . . وربما — وهذا هو المهم — نختلف مع المفكر يوسف الخال فى مدى صلاحية هذه الفكرة فى دفع العالم عن أوحال القرن العشرين . ولكنى أعتقد أن البناء الشعرى لهذه الفكرة هو الذى يمنح الشاعر يوسف الخال القدرة على جذب تعاطفنا معه . وقوة الجذب هى جماع أدواته فى التعبير التى امتدت من الرمز إلى الحكاية الصغيرة إلى هذا الحوار الذكى الذى نفيق منه على حقيقة خطيرة ، هى أن إبراهيم يتقدم إلى الأمام بالرغم من الرصاص والردى وصيحات التقهقر ، ذلك أن إبراهيم يحقق — عبر هذا كله — ما هو أثمن من الجسد والدم ، إنه يحقق قيمة القيم فى حياة الشاعر ، وأعنى بها « الحرية » .

وقيل إنه الجنون .
لعله الجنون .
لكننى عرفت جارى العزيز من زمان ،
من زمن الصغر ،
عرفته بئراً يفيض ماؤها ،
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها ، لا ولا
ترمى بها ، ترمى بها حجر

يصل الشاعر بهذه الخاتمة إلى ذروة « الإيمان » المستشهد فى قضية القضايا ، من أجل « الحرية» . ولعلنا ندهش حقًّا كيف أنه لم يستخدم صورة تقريرية واحدة ، ولا تعبيراً خطابيًّا واحداً ، ولكننا لن ندهش إذا تأكدنا أن القضية التى يدافع عنها الشاعر دفاعاً حارًّا لم تنفصل قط عن جوهر الشعر، عن بناء القصيدة، فهى متمم لما تثيره من أخيلة وأفكار . الأيديولوجية هنا ، هى إحدى أدوات التعبير.

والحق أن منهج يوسف الخال فى التفكير الشعرى هو منهج موحد على طول محاولاته ومراحل هذه المحاولات فهو فى قصيدة « التوبة » يرتدى ثياب المسيح هكذا :

على جبل الصمت ، فى موعدى
مع التائبين ، رفعت جبينى
(ذراعاى مشدودتان إلى صخرة)
متى يا أبى ستعبر كأسى
متى يا أبى سأهبط دربى
إلى إخوتى : أمد إليهم جفونى
وأضحك عبر ظنونى
وأبكى ،
وأحلم ، أسند رأسى —
متى يا أبى ستعبر كأسى
وساد مع الصمت شىء
أتهويم أجنحة فى السواد
أم الفجر شق ؟
أرى شبحاً
إلهيا وأسمع وقعاً
كوقع خطاها :
أنا ياحبيبة أذكر طيباً
على قدمى وشعراً ،
وأذكر كيف تفتح قلبى

فأحييت ميتاً ،
وكيف بحبك أسلمت نفسى
فأصبحت رمزاً ووعداً ،
وكيف لأحبك أحببت جارى
فأعليت شرفة دارى
وها أنا حىّ
وها أنا حىّ
(ذراعاى مشدودتان إلى صخرة ،
حنينى شديد إلى إخوتى
يضمد فجر النهار جراحى .
شراعى طليق ويوى عريق كأمسى .
متى يا أبى ،
متى يا أبى ستعبر كأسى .؟

قلت إن منهج يوسف الخال فى التفكير الشعرى منهج موحد ، فهل هذا يعنى أن قصائده كلها هى قصيدة واحدة ؟ أجيب بنعم ولا . نعم هى قصيدة واحدة من حيث الجوهر الأيديولوجى الذى يعيش فى حناياه الشاعرة ، ولا لأن هذا الجوهر تتنوع زواياه وتتعدد تجاربه . وبالتالى فكل قصيدة ليوسف الخال تضيف شيئاً جديداً إلى هذا الجوهر ، فهو يغتنى بكافة الأبعاد التى تنطوى عليها التجربة الجديدة . إنه فى هذه القصيدة مثلا ، يستلهم شخصية المسيح فى موقف محدد هو اعتراضه واحتجاجه على « الآب » حين ترك تلاميذه قبل الصلب وذهب إلى بستان جثيمانى فركع قائلا : يا أبى ، إن شئت فاعبرعنى هذه الكأس . والشاعر يمزج هذا المشهد بمشهد آخر للمسيح وهو يخاطب مريم المجدلية التى غسلت قدميه وشعره بالطيب . ثم يمزج هذان المشهدان بثالث هو إحياء المسيح لأحد الأموات . القصيدة تبدو إذن كما لو كانت تياراً شعوريًّا دافقاً بالصور الجانبية التى تشحن صلاة الاحتجاج بالأمل فى النجاة . والشاعر لايريح

تجاوبنا بأن يقذف بالنتيجة فى وجوهنا . إن الآب لم يسأل عن ابنه وقدمه إلى الصليب ، وهو يدعنا نحن نفكر فى هذه النهاية التراجيدية ، لنربط بينها وبين البداية التى قرر فيها أن العالم قد ضل عن الحق وتاه ، وأنه — أى الشاعر — جاء ليصلب من جديد فدية عن خطاة العصر . علينا أن نربط أيضاً بين هذه النهاية من جانب ، وبين القضية التى تعيش فى وجدان الشاعر وترتعش لها وجداناتنا تجاوباً ، قضية الحرية . فالمسيح فى تمرده هو نموذج الإنسان الحر . والمسيح على صليبه هو فداء الحرية . والمسيح — عند يوسف الخال — هو الحرية . هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة ، فينجلى البناء الشعرى عن أيديولوجية رفيعة للشاعر.. تتجاوز برفعتها حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية إلى آفاق أخرى لا تحد .

إن يوسف الخال حريص أبلغ الحرص على ألا تتحول تجربته الشعرية إلى المستوى السياسى أو الاجتماعى لمعنى « الأيديولوجية » السائد على إنتاج الكثيرين من شعراء جيلنا . المعنى الذى تنفصل به الأيديولوجية عن الشاعر لتصبح قيمة خارجية لا علاقة لها بالبناء الشعرى فيتضح التمزق والعرى الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء . يبدو حرص يوسف الخال واضحاً فى قصيدته « المجد للثلاثة » :

المجد للرغيف يستدير
قمراً ، يقدم النعاس
للجفون ، للجياع كذبة
عريضة
سلوى من السماء

إذا كان الخبز هو الهدف النهائى فهو مجرد كذبة . أو هو كذبة لأولئك الذين يطمعون فيما هو أبعد من الرغيف .

هذا ما يقوله يوسف الخال وهو يصوغ قضيته صياغة مباشرة من حيث المظهر الخارجى . ولكن صورة الرغيف الذى يستدير كالقمر فيخدر الجياع كما خدر المن والسلوى بطون بنى إسرائيل ، فإنها تضع أيدينا على أحد أسرار العملية الشعرية

عند يوسف الخال . وهي الابتهال إلى القارئ بأكثر الجزئيات غوراً فى جدران بنائه الروحى ، حتى يستقر فى أعماق هذا البناء ما يدفع هذا الشاعر إلى كتابة الشعر ، وهو الحرية .

فالأيديولوجية فى الشعر ليست هي ذلك البناء العقائدى الذى يقدمه لنا مفكرو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد ، والأيديولوجية فى الشعر ليست هى التربص لما تجيء به وكالاتِ الأنباء من أرجاء المعمورة . والأيديولوجية فى الشعر ليست هى التعاطف الحار مع تيار أو اتجاه تمثلناه من كتب الفلسفة أو الدين أو التاريخ . الأيديولوجية فى هذه المعانى هى التى جعلت سارتر يقف منها ذلك الموقف فى « ما الأدب » .

أما الأيديولوجية الشعرية فلها شأن آخر ، لأنها تمثل ذروة الالتحام بين نفس الشاعر وما يقوله من شعر ، هى الروح الشعرية التى ينطقها الشاعر كلمات . هى التى جعلت سارتر فى دراسته الشهيرة « أورفيوس الأسود » يعانق الشعر كرسالة من أجل الحضارة .

٢

وبالرغم من أننى أومن إيماناً قاطعاً بأن السياسة هى أحد العناصر المكونه للعمل الفنى سواء كان ذلك بوعى من الفنان أو بغير وعى ،فإننى أرفض رفضاً قاطعاً أيضاً أن يتصور الناقد هذا العنصر السياسى وكأنه العنصر الوحيد ، كما أرفض أن أن نستقبل العمل الفنى بأحكام وافتراضات سياسية مسبقة . وإنما يتعين على الناقد الذى يعنيه الجانب السياسى أكثر من غيره أن يتبين هذا الجانب فى العمل الفنى الذى بين يديه ، فلا يستقرئ حكمه وتقييمه مقدماً من شائعات صادقة أو كاذبة ، أو من ماض لم يعد له وجود . ولا يعنى ذلك مطلقاً أن نتجاهل ماترمى إليه بعض الأعمال الأدبية من أهداف سياسية إن وجدت ، بل يجب أن نناقش العمل الأدبى ككل .. وحينئذ لن تتاح لنا فرصة لبتر العمل واغتصاب الجانب السياسى على انفراد . علينا أن نناقش هذا الجانب من داخل العمل الفنى الذى أمامنا ، وضمن بقية العناصر الأخرى المكونة له .

وقبل أن أنتقل إلى هذا الجزء من الحديث عن « الأيديولوجية والشعر »، أريد أن أسجل وأوضح :

● إننى أرى فرقاً هائلا بين ما ندعوه بالشعر الذاتى الذى يصوغ تجربة خاصة بالشاعر ، وبين الشعر الذى يجعل من القضية العامة قضيته الشخصية . الشعر من النوع الأول نصفه بالذاتية بمعنى أن التجربة التى يعالجها لا تخرج عن دائرة الهموم الفردية للشاعر . والشعر من النوع الثانى يعالج قضايا عامة خاصة بوضع الإنسان فى المجتمع أو الكون بأسره ، ولكن الشاعر يصوغ هذه القضية العامة أو تلك من خلال تجربة شخصية . وحينئذ يصطنع لنفسه ما دعوته بهمزة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر والعالم المحيط به . أو كما قلت مرة أخرى من أنه يحول القضية من مستواها السياسى أو الاجتماعى المباشر إلى المستوى الشعرى المتفرد . أى أن الفكرة السياسية أو الاجتماعية لا تصبح مجرد هيكل عقائدى أو نظرى أو إخبارى ، وإنما تمتزج بوعى الشاعر ولا وعيه وثقافته والمناخ الاجتماعى الذى يعيش فيه وخبراته الجمالية فى استخدام أدوات التعبير . . ثم تتحول بعد هذا الامتزاج الحار إلى تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو نفسية ، فحسب .

● وأنا لا أفاضل بين الشعر الذاتى بمعناه الأول ، والشعر بمعناه الثانى ، وإنما أقول إن خطورة النوع الثانى تكمن فى تلك العملية المعقدة التى تمتزج فيها القضية العامة بالتجربة الشخصية . إذ لو أن الشاعر اقتصر على القضية العامة — لواجب اضطرارى فى إحدى المناسبات — لتجرد عمله الشعرى من سمات الأصالة والصدق ، ولأهدانا مجموعة من الأبيات المنظومة الباردة . وهذا — فيما أعتقد — ما ندعوه جميعاً بالرؤية السطحية ، أو الرؤية من الخارج .

● على ذلك لا مجال للقول بأن حق النقد مقصور على التفرقة بين ما هو شعر وما هو غير ذلك ، فتلك مهمة يسيرة إذا وجد الشعر بالفعل . فالأهم أن نتجاوز تلك الخطوة إلى ما هو أبعد منها ، فنتساءل : عم يعبر هذا الشعر ، وهل ثمه علاقة بينه وبين مرحلتنا الحضارية الراهنة ؟ والمرحلة الحضارية أو الإطار الحضارى من التعبيرات الأكثر شمولا عن التجربة الفنية ، إذ الاقتصار على المرحلة الاجتماعية أو المرحلة السياسية هو انتقاص لكثير من عناصر الحياة الأخرى المشاركة فى بناء

الإنسان ، وهو تبسيط لمشكلات عالمنا يبلغ حد الابتذال ، وهو تعميم لقضايا لا تقبل التعميم .

● وأود أن أعترف بأن اهتزاز الكثير من القيم الفنية فى حياتنا الأدبية يجعل من أمر « المصطلح النقدى » موضوعاً جديراً بالاهتمام . . فنحن نتخلى عن الكثير من المصطلحات الشائعة والتقليدية أمام تغير الأرض التى بنيت فوقها تلك المصطلحات . وليس لدينا من التراث النقدى العربى ما يحمينا من الزلل فى التعبير ونحن فى مفرق الطرق أو فى مراحل الانتقال . كما أننا لم نبلغ درجة ما من التماثل مع الأدب الأوربى الحديث بحيث يستطيع المصطلح النقدى الأوربى أن يكون حلا للمشكلة . إننا ولا ريب نعانى تمزقاً مريراً فى موقفنا المبلبل هذا . إلا أننى شديد الإيمان فى أن تجربة الصواب والخطأ هى التجربة الوحيدة الأصيلة التى يخوضها الفنان والناقد معاً بحيث يصلان فى تعاون وثيق إلى شاطئ واضح .

* * *

وإذا كنت فى الجزء السابق قد آثرت اختيار الشاعر يوسف الخال كنموذج للفنان المرتبط بقضية ما ، فإن هذا الاختيار لا يعنى مطلقاً أننى أوافق الشاعر على أيديولوجيته التى عبر عنها فى شعره . ذلك أننى لا أرى فى الفكرة المسيحية — قديماً وحديثاً — أى مضمون تقدمى يمكن له أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضيء . ولكنى أردت القول : هذا شاعر مسيحى استطاع أن يجعل من أيديولوجيته شعراً . وهذا بعينه ما يقوله ماوتسى تونج فى كتابه المترجم للعربية « مشاكل الأدب والفن » فهو يدعونا بصراحة وجرأة إلى التعرف على أسلحة الأدب البرجوازى التى ينفذ بها إلى قلوب الناس حتى نتمكن من استعارة هذه « التحف » على حد تعبيره — قاصداً الأشكال والقوالب الفنية — واستخدامها فى صياغة المضامين التقدمية والثورية . ولست أقول إن يوسف الخال من أصحاب « التحف » التى أشار إليها ماو ، ولكنه يجيد صياغة أيديولوجيته (وهى العودة إلى الفكرة المسيحية) شعراً . وهذا لا ينفى أن هناك شعراء حملوا راية التقدم الاجتماعى والسياسى فى بلادنا ، وكان شعرهم شعراً أولا وقبل كل شيء . غير أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة العالية من الامتزاج العميق بين القضية العامة والتجربة الشخصية من خلال المعاناة

الأصيلة لتمثل مجتمعهم بل حضارتهم تمثلا أميناً . ولم يتم لهم ما وصلوا إليه دفعة واحدة ، وإنما على مراحل متتالية . وسوف أضرب هنا مثلا بثلاثة من الشعراء المصريين الجدد : محمد عفيفى مطر ، كمال عمار . محمد إبراهيم أبو سنة . فبالرغم من أن هؤلاء الثلاثة من أحدث الأصوات الفنية فى شعرنا ، فإنهم جميعاً يشتركون فى سمة واضحة هى التطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج ، إلى ذلك الامتزاج العميق الحار بين الداخل والخارج . وأكرر أن هؤلاء الثلاثة ليسوا إلا « مثلا » أضربه للتدليل على ما أقول . وقد كان اختيارى لأحدث الأجيال الذى ينتمون إليه نابعاً من إحساسى القوى بأن التطور لم يعد مقصوراً على أسماء بعينها بل إنه شعار المرحلة كلها . فمنذ سبع سنوات كان محمد عفيفى مطر يكتب تحت عنوان « الديك الأخضر »[1] :

أرض بلادى يسقيها نهر دفاق
سيال المنبع منذ التاريخ الطفل
يسقى بدماء الشهداء
أرض بلادى
ويفتح فى الأرض عروقاً
نضاحة حب وبطولة
كى ينمو زهر الحرية
فى أرض المجد السمراء

ولا ريب أننا نحس بالطاقة الشعرية التى يمتلكها محمد عفيفى مطر فى هذه الأبيات ، ولكنا نحس فى نفس الوقت أن هذه الطاقة تبددت فى محاولة صاحبها أن يقدم المعنى المباشر فى اللفظة المباشرة . . ومن ثم تفقد القصيدة قدرتها على الإيحاء والتمدد فى وجدان المتلقى ، بعد أن تلقف ذهنه الفكرة فى برود العقل . ذلك أن التركيب اللفظى فى بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها والانفعال بها على نحو يباعد بين الفكرة الإنسانية النبيلة التى يعالجها الشاعر ،

---

(١) هذه القصيدة نشرتها مجلة الشعر فى عددها الثالث ١٩٦٤ ، ولكنى عرفت من الشاعر أنه كتبها عام ١٩٥٧ .

وبين استعداده القلق للاستجابة الشعورية لها . فالأرض التي يسقيها النهر الدفاق لاتستدعي من الصور الوجدانية في باطن الفنان سوى أن هذا النهر يتدفق منذ الأزل . وهذا أقرب ما يكون إلى التداعي اللفظي المتفق مع « المألوف » للعين السطحية . هنا يستمر التداعي في مباشرة صريحة مهما استمد الشاعر من جزئيات حياتنا اليومية صوراً تكسو المعنى التقريري هكذا :

ورأينا الديك المخضوضر
يكسوه الفجر المستيقظ
بغلائل من لمح أبيض
ووشاح الزيتون الأخضر
فتألقت عين نجمية
والتمعت أصداف المخلب
وترقرق ذهب المنقار
وهنا بجناح الزيتون
من فوق سطوح نعسانة
وتهادى في الأفق نشيده :
فلتحيا الأرض السمراء
عاشت بربيع الحرية
وليحيا الزيتون الأخضر
وليحيا سلم البشرية

كل الصفات التي أسبغها الشاعر على صورة الديك الأخضر لا تنبثق عن مشاركة الإنسان — الذي في الشاعر — لقضية الحرية والسلام ، وإنما كان الديك الأخضر بمثابة وسيلة الإيضاح التقريرية أو السلم الذي اعتلاه الشاعر ليخطب فينا ويهتف . لا يعني هذا مطلقاً أن الفنان لم يكن مؤمناً بقضية البشر على هذه الأرض ، وإنما يعني أن هذه القضية لم تعثر لنفسها على همزة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر وعالمه ، لم تعثر على التجربة الشخصية التي تلتقي مع القضية العامة في امتزاج حار عميق . وهذا نقيض ما نلاحظه على أحدث مراحل تطور

محمد عفيفى مطر ، كما نرى فى قصيدته «الجوع والقمر» .

فى هذه القصيدة يستلهم الشاعر تجربة القرية مع الموت . وفى أربعة مقاطع يحاول أن يجسم الدلالة الاجتماعية للموت . فهو فى المقطع الأول يحيى أموات القرية من قبورهم ليروا الصبية المتوحشين الذين تخلعت أظفارهم فى الأرض بحثاً عن جذور مية . حتى إذا سمعنا هذا الهتاف «لقد جاع الصغار» لم نسمع صراخاً ساذجاً فوق منبر ، وإنما نستمع إلى صوت الرياح التى نادت بهذه الكلمات لتوقظ غفوة الموتى :

«فانشق فى ليل القرى صمت القبور
هبت هياكلهم من الأرض البوار
وتحلقوا حول القرى
أسوار عظم فى بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور ، ساروا فى الحقول الخالية
نادوا فرد صدى أبح فى الظلام
نادوا ، بكوا ، شقوا الجيوب البالية
لا شىء يأكله الصغار
فاترك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة»

لجأ الشاعر إلى تجسيم «القضية» فى خيالنا ووجداننا ، فأحالها من المستوى الفكرى المجرد «مشكلة الجوع» إلى المستوى الفنى المكثف ، وهو التصور الفانتازى بأن الرياح أيقظت الموتى ، وأن هؤلاء استجابوا لندائها فشقوا ثيابهم وخاطبوا القمر أن يسرق للصغار بعض الذرة .

هذا التصور الخيالى لا يعبث برصيدنا الوجدانى من ميراث الصبا ، بل هو يتكئ على ميراثنا القديم من خيالات وأوهام ، لينفذ بعدئذ إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فالموتى والرياح والقمر والذرة ، كلها من مفردات الحصيلة الوجدانية

التى تربطنا بالقرية والطفولة . ومنها ينطلق الشاعر إلى تعميم هذه اللغة الخاصة على المجتمع الذى يعيش فيه . وحينئذ لا يضطر مع التعميم أن يجرد القضية الاجتماعية العامة ، بل هو يبادر إلى تجسيدها فى تلك التجربة الشخصية الفذة. وحينئذ أيضاً ينتفى التناقض الظاهرى بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو بين الإحساس الخاص بالشاعر ، والإحساس العام لجماهير المتلقين . ينتفى هذا التناقض لأن همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه لم تمسسها يد الزيف والافتعال ، بل جاءت تعبيراً أصيلا عن « شىء ما » يربط القصيدة بقارئها . تستمد همزة الوصل هذه أصالتها من كونها ليست شعاراً أو كليشيهاً ، ولكنها صياغة فريدة للتجربة الشخصية المكثفة للقضية العامة . إنها جوهر ذلك الامتزاج الحار العميق بينهما. لهذا تعانقنا تجربة الفنان بحرارة تعادل قوة ذلك الامتزاج ومقدار تلك الأصالة . فعندما يقول محمد عفيفى مطر فى خاتمة قصيدته :

« الموت يمشى فى القرى
خطواته فى الريح جسر لايرى
يمشى بطيئاً ، يخلع الأكمام ، يرمى ثوبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطفئ كل مصباح مضاء
فجرى إليه الصبية المتوحشون
لاذوا برجليه فغمغم فى صفاء
ناحوا له . . فجثا وغمغم وابتسم
وأضاء فى عينيه مصباح الألم
صاحوا به : هذا قمر
فمشى بهم . . خطواته فى الريح جسر لايرى
ألقى عباءته عليهم وانتفض
لم يشعروا بالموت وهو يطير فى جوف السماء
رقصوا بكفيه ونادوا : ياقمر
هبنا الذرة
هبنا الذرة
هبنا الذرة . . »

تستقر التجربة فى أعماقنا استقراراً مريحاً وقلقاً فى آن واحد . هو استقرار مريح فى إطار « الحدوتة » التى تجعل من الموت ، الأب الوحيد الحانى على الصغار ، والتى ترغم الأطفال على اللجوء إلى كافة الحلول إلى أن يصلوا فى نهاية المطاف إلى الحل الأخير والنهائى فى أحضان الموت . وهم لا ينسون أثناء طيران الموت بهم أن يهتفوا بالقمر أن يهبهم الذرة . . وهذا ما أدعوه بنفاذ الشاعر إلى الآفاق الرحيبة ، فالجياع من الأطفال قد ماتوا فهم لن يروا الذرة ، ولكنهم يطلبونه فى لحظاتهم الأخيرة لبقية الأطفال الذين لم يموتوا بعد. وهذا هو القلق الذى تبثه القصيدة فى قارئها ، فالمشكلة لم تنته تماماً لأن الموت ليس حلا ، والشاعر لا يقدم الحل ، إنه يتركنى ويتركك لنفكر معاً فى هذا الحل . وهذا هو الفرق بين القلم الذى يبتذل كلمات رائعة مثل الاشتراكية والثورة ، والفنان الذى يحترم هذه الكلمات فيدعنى معك نفكر فيها بحرية . النوع الأول يفقد طريقه إلى تكوينى العاطفى لأنه لا يخاطبنى بلغة الوجدان ، ومن ثم لا تستقر « معانيه » فى ذاكرتى إلا فى لحظات تلاوتى له ، وبالتالى لا يحفزنى على الاندفاع فى الطريق الذى يريده لى ، فهو يخسر جميع أهدافه « الثورية » كأصحاب النيات الطيبة الذين لا يملكون شيئاً سواها . كذلك فإن هذا النوع لا يخاطب عقلى أيضاً . ذلك أنه — فى الإطار الشعرى من حيث الشكل — لن يعطينى المبررات الذهنية التى تخيرنى بين رفضها أو الاقتناع بها . إنه يكتفى بإشارات سريعة كالبرق : الاشتراكية ، الفقر ، المجتمع ، الثورة . . ومطلوب من المتلقى أن يكون مجرد « جهاز استقبال » آلى ، يقبل الأمور بلا مناقشة أو جدل . إن الشعراء التابعين لهذا المفهوم بعيدون كل البعد عن روح الاشتراكية وعقل الثورة . لأن الاشتراكية ترفض المسلمات وتعانق التجربة ، ولأن الثورة ليست مجموعة من الأوامر المتعالية على أفهام الناس واحتياجاتهم .

ووفق هذا المنهج فى التعبير الشعرى ، كان محمد إبراهيم أبو سنة يردد فى إحدى مراحل تطوره « مرثية شهداء الجزائر » :

« ما أروع أن تفدى بعض الأجيال البعض

رقدوا مليون صديق تحت الزيتون »

أو يقول فى « أغنية لجاجارين » :

« من حقول النرجس الأبيض تأتى بالرخاء
سيعيش الحلم فى كفيك نبعاً من سناء »

. . . . وفى « أغنية لفيدل » :

« جاء إلى كوبا كاليوم المطر
أعطى بسمته للحقل المجدب فاخضر
فك عن الصخرة كوبا
كأن حبيباً فك حبيبا
حررها . . كوبا بين البحر زجاجة عطر
وحبيبان على ضفة نهر
ذابا فى لحن النصر
فى عرب الأطلنطى عاشق
صارت كوبا بين يديه حدائق
وأنا جئت أغنى لحن الحرية » .

إن الخطر الحقيقى الناجم عن هذا المنهج فى التعبير الشعرى ، هو أن تناقضاً جوهرياً ينشأ فى قلب التجربة بين « التعميم » و « التجريد » . فالشاعر هنا لا يستخدم « التجسيم » إلا فى القليل النادر ، أو هو يستخدمه فى جزئيات ثانوية بالنسبة للمحور الرئيسى فى القصيدة . والتجسيم هو الحيلة الفنية الوحيدة التى تلغى لتناقض بين العام والخاص فى البناء الشعرى . فعندما تتحول القصيدة إلى معادلات ذهنية ترصد فداء الأجيال لبعضها البعض ، أو أن جاجارين سوف يأتى بالرخاء من حقول النرجس ، أو أن كاسترو سيحول كوبا إلى حدائق . . عندئذ يجب أن نتخيل المأزق الأيديولوجى الذى يمكن للشاعر أن ينزلق إليه إذا انطلق تفكيره من التصور المثالى لدور الفرد فى التاريخ ، أو التصور الميتافيزيقى لمعنى التطور والثورة . فقد كان التجسيم الفنى لما يهدف إليه الفنان من مشاركة فى أفراح عصر الفضاء وثورة كوبا وانتصار الجزائر ، كفيلا بأن يحول دون التردى فى هذا الخطأ . فالتجسيم هو الذى يحيل القصيدة إلى ما يشبه الأسطورة التى لا يعنيها فى شىء

المنطق الخارجى ، بقدر ما تستطيع أن تتسلل إلى وجداننا وتصوغه وفق ما تشاء قصيدة الشاعر . وهذا ما يمكن أن نلمحه فى أحدث مراحل تطور محمد إبراهيم أبو سنة . فى قصيدة له تحت عنوان « الدمعة والسيف » يقول :

« أن نتقاتل فى منتصف الليل
أن لا يجد الموتى فى هذا الدغل
من يبكيهم أو يتلو لهم الصلوات
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم
أن تتحجر كل البسمات فى وجه ظالم
أن يتآكل فى الظل جميع الضعفاء
أن تنمو عاصفة سوداء
تستقبل ميلاد الأطفال
أن ينحل عناق العشاق
كى تنمو أجنحة الخوف
لا شىء سوى الدمعة والسيف
هذا ميراث الأجيال
الدمعة والسيف » .

لا شك أننا نستطيع أن نحصى مجموعة من الأخطاء التعبيرية فى هذه القصيدة، كتكرار حرف « أن » فى مقدمة معظم الأبيات حيث يتسبب فى كسر بعضها من ناحية ، وصياغة المقطع فى إطار شبه منطقى يعتمد على الأسباب والنتائج من ناحية أخرى . كذلك هناك بعض التعبيرات مثل « طقوس الحقد » و « أجنحة الخوف » تخرج بالقصيدة عن جوها الأسطورى الذى يخلق منها كلا واحداً غير مفتت إلى أجزاء يمكن « تعاطيها » على حدة . إلا أن هذه الأخطاء تكتسب طبيعة خاصة تختلف كيفياً عن أخطاء المرحلة السابقة . فالخطأ الأكبر فى الماضى هو أن البناء الشعرى ككل يعوزه مادة اللحام القابضة على أجزاء القصيدة كلها ، الأجزاء النغمية أو التصويرية أو الفكرية على حد سواء . وهذا ما أدعوه بالوحدة الدينامية فى العمل الفنى . أما أخطاء المرحلة الجديدة ، فهى

تلك الهفوات الصغيرة التى تفلت من كل شاعر مهما بلغ درجة عالية من النضج فى الأداء الشعرى . ولكنه تلافى نهائياً ذلك التمت فى بنيان القصيدة ، وأصبحت الوحدة الداخلية العميقة هى الأساس الذى يبنى عليه تجربته الشخصية وقضيته العامة ، معاً . وهكذا نستقبل فى قصيدته « السر » عملا شعرياً متكاملا . فى هذه القصيدة يراوح أبوسنة بين الإطار النغمى والصورة الفكرية — إن جاز التعبير — فى تناسق وطيد أصيل . ذلك أنه يستلهم « شيئاً ما » يربط بينه وبيننا برباط وثيق ؛ لا يكشف عنه طوال القصيدة ، ولكنه يتمدد فى وجداننا بلا وعى منا . . فالشاعر يستخدم موسيقاه وصوره الفكرية المتعددة فى التأكيد على أن ثمة « شيئاً » يصل ما بين أحاسيسه ومشاعرنا :

« فى صمت احمل كفنك
وادخل قبرك
لا غـــيرك
سوف يصلى من أجلك
لا غـــيرك »

وتتنوع الصور من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن الذى توقف عند منتصف الليل ومناديل العشاق التى تمزقت على سور حديقتهم لأن الإبحار محال ، إلى أن يقول فى لوعة :

« لا أحد يفك بروميثيوس الموثوق
لا أحد يشير إلى الميناء
الأحباب افترقوا دون وداع
الأحبـــاب اجتمعوا دون عناق
فإذا جاء حديث الأشواق
ابتلت جبهتهم
حتى تنقذهم
كلمات نفاق »

هكذا يصور الشاعر سره وسرنا من زوايا عديدة وفى أوضاع مختلفة ، يشدها النغم الأسيان إلى بعضها البعض ، ويتخللها المحور الفكرى الواحد كخيط أثيرى لا يرى ، ويحيطها الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة بسياج من التعاطف والاستجابة لدى المتلقى . ذلك أن « السر » هو همزة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر وعالمه ، أو بينه وبيننا . فنحن نرتبط به وبسره تلقائيا ، ولهذا يغتنى وجداننا به مع القصيدة فى صورة عفوية . . دون أن يذكر كلمة « الحرية » أو « الثورة » مرة واحدة . وهو — بهذا المنهج فى التعبير الشعرى — يحقق لقصيدته سبل التجاوز والتخطى . فالقصيدة التقريرية المباشرة تنادينا الآن فى هذا المكان ، أما قصيدة « السر» وأمثالها ، فتعيش معنا ومع غيرنا ، الآن وكل آن .

فالقصيدة التقريرية المباشرة مثل « يا بلادى » التى كتبها كمال عمار ١٩٥٧ ، * والتى يقول فيها :

« يا بلادى
يا بلادِ المعجزات
والبطولات العتيدة
أى أيام مجيدة
عشت فيها يا بلادى »

أو القصيدة التى تلاحق صاحبها كاللعنة « عد يا نيكسون » :

« سبحانك
سبحان المعطى
يا خالق حلف الأطلنطى
ليجرب فينا أسلحته
أى مروءة
بل أية أخلاق حرة
معذرة

(*) نشرت بجريدة الجمهورية .

إنا كرماء
لكنا لسنا بلهاء
والمؤمن لا يلدغ أبداً
من جحر أكثر من مرة
وأنا مؤمن
عد يا نكسون »

فى أمثال هذه « القصائد » لا يبقى منها سوى الشعار السياسى والخبر الصحفى . والشعار محدود بالزمان والمكان ومقصور على أصحاب اللغة السياسية . والخبر أيضاً محدود بالزمان والمكان ولا يعنى قراء الصحف لأنهم سيقرأونه فى صحفهم بتفصيل أكبر . فى أمثال هذه « القصائد » أيضاً موضوعية الشعار والخبر . الموضوعية التى تباعد بين المادة وصاحبها ، فقضية « البطولات العتيدة » ومشكلة « مستر نيكسون » من القضايا والمشكلات العامة . ولكن شاعرنا لم يصنع حيالها شيئاً سوى أنه « أحاطنا علماً » بأنه يعيش فى بلاد البطولة . وأن أخلاق المبعوث الأمريكى ليست فوق الشبهات ! وليس هذا هو الشعر ، لأنه يفتقر أولا إلى تلك العلاقة الجوهرية الحميمة بين الكلام المكتوب وقائله . يفتقر إلى همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه ، يفتقر إلى التجربة الشخصية .

ذلك الشاعر يختلف عن كمال عمار عام ١٩٦٣ حين يقول فى قصيدته « عودة أرميا (*) » :

« إن جاءكم فلا تصدقوه
واغلقوا نوافذ الأذن
دعوه وحده يطن
لا تندبوا وتحزموا المتاع مثلما فعلت
مهما يكن !
إن صح أن يوم نوح فى الطريق .
فابنوا له سفينة النجاة

(*) نشرت بجريدة الأهرام .

يا وَيلَى
نسيت ، ليس عندنا خشب
فعامنا الذى ذهب
البرد فيه أهلك الأشجار »

هنا يتحول الشعار إلى تجربة صادقة أصيلة . معيار الصدق والأصالة فيها ، هو ذلك النسيج التلقائى المحكم من الانفعالات . فذلك المقطع الرئيسى من القصيدة « وهى تتضمن ثلاثة مقاطع » يتكون من ثلاث نغمات أساسية أيضاً : الأولى هى التحذير من قادم ربما يجىء ، والثانية هى الطوفان المحتمل ، والثالثة هى عام الجليد . والثلاث نغمات تتداخل فيما بينها على نحو يشى بأن كلا منها يمكن أن تحل مكان الأخرى . فالقادم « الكذاب » هو الطوفان ، وهو أيضاً عام الجليد . هذا التداخل من شأنه أن يبلور المحور الذى تدور من حوله أبيات القصيدة . فالشاعر يلصق بذلك القادم مجموعة من الصفات يبعثرها هنا وهناك ، مرة فى يوم نوح وأخرى فى هلاك الأشجار ، وهكذا يعمد الشاعر إلى الابتعاد عن كافة مظاهر المباشرة والتقريرية — حتى تلك المظاهر المحتملة — لأنه يبتغى أن يعثر على مشاركة من المتلقى فى الكشف عن طبيعة ذلك « الشىء » الذى تستهدفه القصيدة . الشىء الذى يتوسد فى أعماقنا دون جلبة أو ضجيج . إن الشاعر على ثقة من أن هذا الشىء مولود فى نفوسنا ، فهو لم يفعل سوى أنه ألقى بحصاة لتحرك الماء الراكد. وهكذا يشارك القارئ فى عملية الخلق ، لأن الفنان لا يتعالى فوقه من أحد المنابر ، ولأن الفنان لا يلقى إليه بعظام مهترئة لهيكل من الفكر المجرد . بل إن الشاعر والقارئ معاً — فى هذه القصائد — يشتركان فى بحث دائب عميق ، عن جوهر التجربة التى تستاقى فى وجدانهما : الأول يتلمس كيان التجربة فيما ندعوه بعملية الخلق ، والآخر يتمثل هذا الكيان بكل ذرات دمه ، وهذا ما ندعوه بإعادة الخلق.

إن تطور الشاعر من مرحلة المباشرة والتقرير والهتاف ، إلى مرحلة التجربة الصادقة الأصيلة هو تطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج إلى مرحلة الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو مرحلة

لهذا يتعين علينا أن نفرق – بلا أدنى تردد – بين شعراء متطورين كمحمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وأمثالهم، وبين شعراء جامدين كحسن عباس صبحي وكيلاني سند وأمثالهما . هذا الفرق بين الجمود والتطور هو الفرق بين الرؤية السطحية والرؤية العميقة ، وهو الفرق بين الشاعر المزيف والشاعر الأصيل .

الفصل السابع

غربة الشاعر الحديث

١

منذ أكثر من عشر سنوات ، صدرت للشاعر المصرى عبدالرحمن الشرقاوى ، قصيدته الطويلة «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» . ومنذ سنوات قلائل أيضاً صدرت الترجمة العربية لقصيدة الشاعرة الرومانية ماريا بانوش «إليك أمريكا أتحدث» والتى نقلت إلى العربية تحت عنوان «من أم رومانية إلى أمريكا» . ولا شك أن المترجمين المصريين — توفيق حنا ومحمد طلبه إبراهيم — كانا متأثرين إلى حد كبير ، بالعنوان الذى اختاره الشرقاوى لقصيدته .

وإذا كانت الأحداث هى التى قاربت بين القصيدتين ، بالإضافة إلى الوحدة الفكرية التى تجمع بين الشاعرين ، فإن هذين العاملين الأساسيين هما اللذان يدفعانى الآن لتقييم هذا الشعر . خاصة وأن مأساة الشعوب مع الاستعمار ما تزال كما كانت منذ عشر سنوات أو يزيد ، هى المأساة الرئيسية التى توجه كفاح الإنسان المعاصر . فبالرغم من أن بلاد الشاعرة الرومانية تبنى الاشتراكية ، كما أن بلاد الشاعر المصرى فى الطريق الحتمى إلى الاشتراكية ، بل إن أكثر من ثلث العالم قد نفض إلى الأبد غبار الأنظمة الاستغلالية . إلا أن الاستعمار ما يزال رابضاً فى بقاع كثيرة من العالم يهدد كل لحظة مكاسب الشعوب التى تحررت حديثاً ، أو منذ وقت طويل ، على السواء .

لهذا كان شعر ماريا بانوش وعبد الرحمن الشرقاوى ، شعراً حياً صادقاً إلى يومنا هذا . على أن حيوته وصدقه وحرارته لاتنبع من أنه يعالج هذه القضية فحسب ، وإنما لكون هذه القضية عثرت على أدوات التعبير الملائمة لصياغتها . ومن قبل أن تعثر على أدوات التعبير كانت قد اكتشفت ما هو أهم وأكثر خطورة ، أعنى «العاطفة الإنسانية العميقة» ، التى ينطوى عليها قلب الشاعر إزاء القضية

التى يعيشها بين جوانحه . هذه العاطفة التى توجه بصيرته الفنية إلى أدوات التعبير الناجحة فى امتصاص خلجات نفسه وأهازيج روحه ، بحيث إننا ــ نحن المتلقين ــ نحصل فى النهاية على عمل فنى صادق ، معيار صدقه ما نستشعره فيه من نبض، وبمعنى آخر نقول إن هذا المعيار هو مدى التكافؤ بين ما يحسه الفنان من عواطف ، وما يعبر بواسطته عن هذه العواطف .

لست أقصد إذن إلى عقد مقارنة بين الشرقاوى وبانوش ، وإنما وددت أن أقول إن شعرهما ــ وشعر غيرهما ــ قادر على البقاء طالما أنه كان شعراً صادقاً . وهو قادر على الانبعاث بين وقت وآخر، كلما كانت القضية التى يقوم بتوصيلها إلى وجداننا ما تزال تنفث ضرامها فى نفوسنا . ونظرة عاجلة إلى ما يحدث فى فيتنام ، تدعنا نجزم بأننا نستطيع أن نرسل من جديد رسالة الأب المصرى ورسالة الأم الرومانية إلى الرئيس الأمريكى وكل رئيس استعمارى فى العالم الغربى . ربما يتطلب الأمر أن نحذف جملة من هنا وعبارة من هناك ، لمجرد أن الصورة قد تغيرت قليلا ، ولم يعد « ترومان » إلهاً بيده وحده دمار العالم ، ولم تعد « أمريكا » وحدها هى الحاكمة بأمرها على أسلحة الفناء . لقد تبدلت الصورة قليلا .

وسواء رغب الغرب الاسعمارى فى السلام ــ أثناء المعارك الانتخابية ! ــ أو حاول أن يستعرض عضلاته فى الحروب الصغيرة ، فإننا نعلم جيداً أنه ليس نمراً من ورق ، ولكنه نمر حقيقى له أنياب ذرية . ولهذا كان شعراء الحرية والسلام هم أصدق الشعراء تجاوباً مع المأساة الإنسانية المعاصرة . وليست الصورة الشاملة للعالم هى وحدها التى تغيرت ، بل انعكس هذا التغير على الصور الصغيرة المركزة التى عبر عنها الشعراء فيما مضى، فلم يعد عبد الرحمن الشرقاوى طريداً فى باريس يكتب رسالته إلى الرئيس ترومان ليتغنى بها شباب العالم فى برلين ، بل أضحى يستطيع أن يرسل صوت الحرية والسلام من أرض بلاده التى تغيرت صورتها بدورها فلم تعد سجناً للأحرار ودعاة السلام ، بل أضحت فى طليعة البلدان الحرة والداعية للسلام .

أقول ذلك لأننا سنصادف فى قصيدة الشرقاوى أبياتاً تصور مصر قبل ثورة يوليو ، حيث كانت كلمات الحرية والسلام والتقدم تعنى السجن والنفى والتعذيب .

وحيث كان يتحتم على شاعر كعبد الرحمن الشرقاوى أن يصمت فى بلاده أو أن يتشرد خارجها إذا أراد الكلام . ولم يكن أمام شاعر الحرية والسلام والتقدم ، إلا أن يتكلم :

يقول إبراهيم عبد الحليم فى مقدمته لقصيدة الشرقاوى « لقد احتفلنا فى القطار — صيف ١٩٥١ — وفى برلين وفى معرضنا هناك ومع المناضلين الأبطال من كوريا والفيتنام ومع الشباب السوفييتى الذى ينبض قلبه بالحيوية والقوة والثقة ومع بناة الصين الجديدة ومع شباب العالم أجمع بقصيدة شاعرنا — برسالته إلى الرئيس ترومان — رسالة أب يريد الحياة لابنته الصغيرة البعيدة عنه ولزوجته ولجميع الأطفال والنساء والشبان فى العالم كله — يريد أن يحميهم من الحرب والدمار والقتل — يريد مثل اهرنبيرج وأراجون ونيرودا وبيكاسو — أن يحول القواعد العسكرية إلى مدارس وجامعات وقاعات رقص وغناء وموسيقى ، والقنابل إلى كتب والأسلحة الميكروبية إلى دواء للمرضى والقنابل الذرية إلى طاقة تقلب الصحارى إلى حدائق وجنات ، ويريد أن يمنع ترومان ودعاة الحرب من إتمام جريمتهم » .

وحقاً ، هذا هو الهدف العظيم الذى أراده عبد الرحمن الشرقاوى من قصيدته الرائدة . ولكن لعبد الرحمن الشرقاوى دوراً آخر بالغ الأهمية فى قيادة الشعر الحديث . فغالباً ما يذكر البعض اسمين أو ثلاثة على أنهم « مخترعو » الشعر الحديث . بينما حركة التجديد لا يمكن أن تدعى بهذا الاسم إلا إذا كانت « ظاهرة اجتماعية » لا محاولة فردية ، فالتجديد — مهما عبر عن نفسه فى قلة من الرواد ، إلا أنه بغير شك ثمرة تضافر جماعى وتاريخى . فمن غير المعقول أو المتصور أن تكون قصيدة نازك الملائكة « كوليرا » هى التى أحدثت هذا التغير الهائل فى مسار الشعر العربى المعاصر ، كما أنه من غير المعقول أو المتصور أن يكون ديوان لويس عوض « بلوتلاند » هو الذى أنبت صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء الجدد . فلربما لم يقرأ شاعر مصرى واحد قصيدة الملائكة المذكورة قبل أن يكتب أولى قصائده الحديثة ، وبالمثل ربما لانجد شاعراً عربياً من خارج مصر قد اطلع على ديوان لويس عوض فور صدوره . فالبواعث على التجديد أغنى من أن يحدها حصر — وإن كان لابد من ذلك بقدر المستطاع — ولكن

مظاهر التجديد هى التى يمكن حصرها إلى حد كبير . حينئذ يمكن أن يقال إن قصيدة الملائكة وقصيدة السياب وقصيدة الشرقاوى وديوان لويس عوض وبواكير إنتاج غيرهم من الشعراء العرب المحدثين ، من المظاهر الأساسية لحركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى . أى أن هذه الأعمال فى جوهرها تمثل مرحلة الريادة الحقيقية للشعر العربى الحديث ، فلربما تكون الملائكة قد نجحت أكثر من غيرها فى اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً للبناء الشعرى ، وربما يكون لويس عوض قد نجح أكثر من غيره فى « إعادة الشعر للحياة » كما يقول إليوت ، وربما يكون عبد الرحمن الشرقاوى قد نجح أكثر من غيره فى ربط الأيديولوجية بالشعر ، وربما كان السياب قد استطاع أن يبلور « رؤياه » بصورة أكثر نضجاً من خلال الأسطورة. ولكنهم جميعاً ينسجون وحدة حية متكاملة فى ريادة مفهوم « الحداثة » فى الشعر .

من هنا انظر إلى الشرقاوى كرائد للشعر المصرى الحديث ، يشترك مع بقية الرواد فى كثير من السمات ويختلف عنهم فى كثير من السمات أيضاً . ولهذا يتفرد بخصائص ذاتية مميزة لشعره تجعل منه رائداً للاتجاه الذى بدأه بقصيدته « خطاب مفتوح » ثم « مأساة جميلة » إلى « الفتى مهران » . فالمعركة التى قامت بين الملائكة والسياب فيما مضى بشأن أولوية أحدهما على الآخر فى زيادة الشعر الحديث هى معركة وهمية تماماً . . لا لأن الفرق الزمنى بين قصيدتيهما لا يعتد به ، بل لأن السمة التى يزهوان بها والتى يتوهم كل منهما أنه ينفرد بها هى إحدى السمات المشتركة فى شعر جيل كامل . ولا أهمية البتة — كما قلت — بالفروق الزمنية الضئيلة ، لأنها لا تعنى سوى الفروق العرضية والظروف العابرة . ومن ناحية أخرى فهى تنتمى إلى « البواعث » التى دعت إلى تجديد الشعر أكثر من انتمائها إلى خصائص الشاعر الذاتية. فنحن إذا أهملنا هذه الفروق — على مستوى الأيام والشهور — سوف نكتشف أن مرحلة زمنية « واحدة » هى التى أنبتت هذه الحركة الحديثة ، لأن ظروفاً تاريخية وحضارية « واحدة » هى التى أثمرتها . وإذن فالريادة العامة هى حق مطلق لشعراء الجيل بأكمله ، أما الريادة التى تخص « اتجاهاً ما » سبدأه شاعر ما ، فهى الريادة التى يجب أن نميزها ، وهى الريادة التى أراها بوضوح

فيما تحمله قصيدة الشرقاوى من خصائص شعرية .

ولعلها من أولى المشكلات التى صادفها الشرقاوى فى كتابته لهذه القصيدة ، هى أنها تندرج تحت ما يمكن تسميته بالقصيدة الطويلة . فهى ليست قصة شعرية ولا مسرحية شعرية ، وهى ليست ملحمة . وإنما هى قصيدة تتكون من عدة مقاطع تطول وتقصر حسب ما تمليه المكونات والمقومات الشعورية للمقطع . وتشكل هذه المقاطع فيما بينها مجرى شعوريًّا واحداً يصب فى النهاية شحنة عاطفية محددة الاتجاه . ولا شك أن هذه الكلمات تنطبق على معظم قصائد الشعر الحديث التى لا تتخذ من وحدة البيت محوراً فنيًّا وفكريًّا لها ، وإنما تصاغ وحدتها العضوية من خلال التنقلات المتتابعة من مقطع إلى آخر ، ومن خلال أبيات المقطع الواحد . إلا أن هذه القصائد تبتعد عن الاتساع البانورامى الذى آثره الشرقاوى لقصيدته ، فهو لم يقتصر على النغمات السريعة والأحاسيس المجملة المتقاربة والوحدات القصيرة ، وإنما راح يبنى الهيكل الشعرى العام لقصيدته فى بناء متعدد الطوابق والمواقف والنغمات ، وإن لم ينس لحظة واحدة أنه بناء واحد مهما كان « المعمار » متسع الجوانب من طراز ضخم

فالموضوع — كما نرى من العنوان — هو استرحام لقلب الرئيس ترومان ألا ينسى مشاعر الأبوة التى تجيش بقلوب الملايين من الآباء الذين يهددهم الدمار الأمريكى بالفناء هم وأبناءهم وشعوبهم جميعاً . والقصيدة تبدأ بمقطع طويل ينقل بطريقة شعرية — ومن وجهة نظر الشاعر— العبارة التقليدية فى رسائلنا « حضرة المحترم أو السيد المحترم » . يتلوه مقطع أقصر قليلا ، يوضح فيه الشاعر لماذا يكتب هذه « الرسالة » . ثم يبدأ فى تقديم نفسه للرئيس الأمريكى. وما إن يفرغ من هذا فى مقطع طويل نسبيًّا حتى يبادر إلى إيجاز قصة حياته فى عدة مقاطع تتراوح بين الطول والقصر منذ كان طفلا يقشعر بدنه من ويلات الاستعمار الإنجليزى إلى أن أصبح صبيًّا يهتف فى المظاهرات بسقوط الاستعمار إلى أن تفتح وعيه فى مرحلة الشباب على المأساة الإنسانية الدامية ، مأساة الصراع بين الشعوب المحبة للسلام من جهة ، وآلهة الاستعمار والدمار فى الجهة الأخرى . ومن ثم يختتم قصيدته إلى « الأب » ترومان أن ينتصر على « الإله » ترومان ،

حتى تعيش ابنة ترومان وابنة الشرقاوى فى سلام دائم .

فى كل مقطع من هذه المقاطع ، يعتمد الشاعر اعتماداً أساسياً على الجزئيات التقريرية المحسوسة ، بحيث إن المقطع الواحد يتحول إلى ما يشبه القصيدة الكاملة . غير أن المجرى الواحد الذى بدأ الفنان فى حفره بوجدان المتلقى والبناء الشامل للقصيدة على السواء ، هو الذى يربط هذه المقاطع بما يرسبه فى أعماقنا من وحدة الشعور المأساوى ؛ وبما طعمه للبناء الفنى العام من تداخلات الذكرى والحلم والواقع ، وما اصطنعه من أدوات تعبيرية تلائم « شكل » الرسالة بما تتضمنه من همزات وصل ضرورية كالمقدمة والموضوع والحاشية ، وما إلى ذلك من أدوات الربط . كذلك كان من أهم هذه الأدوات الوحدة الموسيقية التى آثرها الشاعر بين المقاطع المختلفة . فهو لم ينتقل من بحر إلى آخر إلا فى حدود ضيقة،وفى داخل المقطع الواحد . . ثم يقوم بتكرار هذا الانتقال بعينه فى المقاطع التالية ، وهكذا .

هذا من ناحية « الموضوع » الذى يشكل عنصراً هاماً فى العمل الفنى ، هو « الهيكل العظمى » للبناء الشعرى . أما المحاور الفكرية والفنية التى تكسو هذا الهيكل باللحم والدم ، فهى ما أحب أن أصنفه عادة — باجتهاد شخصى قابل للمناقشة والتعديل رغبة جادة فى الوصول إلى مصطلح نقدى للشعر الحديث — فيما أدعوه بالقضية والتجربة وأدوات التعبير . وهذه العناصر مجتمعة تشكل ما أدعوه « بالرؤيا » فى الشعر الحديث . وأعتقد أن هذه الرؤيا هى جوهر هذا الشعر الذى يميزه عن أية مراحل تجديدية أخرى . فليست الحداثة بمقصورة على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت ، وليست هى استعارة الحديث العادى من حياتنا اليومية ، أو الأسطورة من تراثنا الشعبى ، وليست هى الدفاع عن قضايا الشعوب ، وليست هى الحلم أو الحوار أو الانفعال بما يجتازه الفرد من أحداث . إن هذه كلها فى رأيى العناصر التى تتكامل بها « رؤيا » الشاعر الحديث . وهذه الرؤيا فى قصورها أو تكاملها هى المعيار الدقيق لحداثة الشاعر . فنحن نتنازل عن كثير من دقة الموازين إذا اعتبرنا أية مغامرة شكلية فى الشعر « حداثة » ، أو إذا تصورنا كل صراخ أيديولوجى شعراً حديثاً .

وعلى هذا الأساس النقدى أقول إن قصيدة الشرقاوى قصيدة حديثة ، ولكنها

ليست متكاملة الحداثة ، لأنها تجسيد لمرحلة الريادة فى الشعر المصرى الحديث . والرواد دائماً يتعثرون فى محاولاتهم الأولى لأن الأرض التى يسيرون عليها ما تزال أرضاً رخوة فى تراثها ومناخها الفكرى معاً . فلقد كانت أكثر الإرهاصات ثورية — بعد محاولات باكثير وأبو حديد فى ترجمات شكسبير — هى ديوان « بلوتلاند » للويس عوض . ولولا أن لويس عوض كتب فى المقدمة أنه ليس شاعراً أو أنه شاعر ردىء لكانت محاولته هذه مثلا واقعياً خطيراً يدمغ الجانب النظرى للمحاولة بالفشل . ولكن اعتراف لويس بقصوره كشاعر يجعل من المحاولة شيئاً هاماً جديراً بالنظر . فالمحاولة تقول ، أولا ، إنه يمكن إقامة بناء هرمى من بحر الرجز يبدأ بمستفعلن واحدة ثم ينتهى بقاعدة عظيمة من تفعيلات هذا البحر . هذا فى المقطع الواحد المكون من عدة أبيات . ثم يتكرر المقطع — وزنياً — كما هو فى بقية بناء القصيدة ككل . وتقول محاولة لويس، ثانيا ، إنه يمكن الاستفادة من الموروث الشعبى فى حياتنا اليومية سواء أكان ذلك فى لغة الحديث أم فى الأمثال والحواديت والخرافات المتداولة .

ولم ينجح لويس عوض فى « خلق » النماذج التطبيقية الناجحة لهذه النظارية . فقصيدة « أبى » التى بناها على النظام الهرمى قتلها التكرار والتفكك ، وقصيدة « كيرياليسون » قتلتها النغمة الرتيبة المملة وسطحية الشعور الذى يبتغى الشاعر توصيله إلى المتلقى . ولا أقول « قلما » نجح لويس عوض فى أن يجمع بين الخصائص النظارية للتجديد فى قصيدة واحدة ، فإنه فى الواقع لم ينجح فى ذلك على الإطلاق . فما كان يطعم به إحدى القصائد لم يكن يطعم به الأخرى ، وهكذا لم تجتمع هذه الخصائص فى عمل فنى واحد بين دفتى « بلوتلاند » . ومع ذلك تعتبر محاولة لويس عوض « التى نشرت عام ١٩٤٧ وإن كانت بدايتها الحقيقية قد تمت أثناء إقامته بكمبردج منذ ١٩٣٨ » تعتبر هذه المحاولة هى الإرهاص الثورى الحقيقى لمرحلة الريادة التى قادها عبد الرحمن الشرقاوى فى الشعر المصرى الحديث . فقد نجح عبد الرحمن فيما أخفق فيه لويس ، ولكن لويس كان بمثابة الركيزة النظرية التى اعتمد عليها الشرقاوى فى محاولته الرائدة .

لم يرتكز عبد الرحمن الشرقاوى على قاعدة البناء الهرمى فى تصميم قصيدته ،

ولكنه استلهم الجذر النظرى لهذه الفكرة الفنية ، وأقام بناء لاتتساوى فيه الأشطر ولا عدد التفعيلات . غير أننا فى البداية نصادف عثرات المحاولة الأولى . فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

ياسيدى

إليك السلام ، وإن كنت تكره هذا السلام

وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا

بدعاة السلام

ولكننى

سأعدل عن مثل هذا الكلام

وأوجز فى القول ما أستطيع

فأنت معنى بشتّى الأمور

بكل الأمور

ولا شك أن هذه المقدمة من الفنان لا تجذب مشاعر القارئ ، لأنها لم تتسرب إليه فى هدوء المقدمات ، بل أعلنت منذ البدء أن المرسل إليه يكره السلام ويستأجر عملاءه للبطش بدعاة السلام . كان الضجيج فى هذه المقدمة يتضمن صراخ القضية التى يمهد لها الشاعر ، وجلبة أدوات التعبير التى لم يتحرر فيها الشرقاوى تماماً من تساوى الأشطر أو حرف الروى أو نظام القافية على السواء . حقاً ، إنه لم يمض على نسق محدد من التفعيلات أو الأبحر ، غير أنه فى نفس الوقت كان شديد الحذر فى نبذ الأغلال التقليدية حتى إذا كانت تقصر تجربته الفنية على حدود التجارب الضيقة التى تنزلق بالشاعر عادة إلى التكرار الممل . أكثر من ذلك أن التشبيه الشعرى يفقد قيمته حين تجره هذه الأغلال إلى التقرير والمباشرة ، فهو حين يقول :

وأعلم أنك تهوى العطور

فتنشر فى الأرض عطر العفونة !

وأعلم أنك تهوى الحرير

فتطعم — فى الوحل — دود الخيانة .

إنما يضطر اضطراراً إلى استخدام هذه التشبيهات السطحية الساذجة ، لمجرد أن ثقل أداة التعبير التقليدية يضغط عليه فى اتخاذ الرنين الواضح للأذن ، وبالتالى المعنى المباشر للذهن . وعلى النقيض من ذلك ، كان الشرقاوى يتحرر قليلا حين ينادى الرئيس ترومان :

وكالله أنت إله وحيد

معاذك ! ! بل أنت فوق الشبيه ، وليس كمثلك شىء يكون

فالتشبيه هنا يرتبط بصورة عفوية بذلك المجرى الذى يشقه الفنان بوجداننا ونحن نتلقى تجربته الشعرية . فهو لا يضطر خضوعاً لقافية أو مساواة للأشطر وعدد التفعيلات ، أن يزيف تشبيها يناسب المقام الوزنى معهما كان عدم ملاءمته لطبيعة التجربة . بل هو يبتعد عن الصراخ والعويل ويهجر مؤقتاً نشوة الضجيج المفتعل ، ليجعل من التشبيه امتداداً تلقائياً للكيان الشعورى الذى تجسمه التجربة . فإن يكن ترومان كواحد من الآلهة ، بل أن يرتفع على التشبه بالآلهة، فهذا ما نستطيع أن نفهمه ونقبله ونتذوق إمكانية تصوره — مادام الرئيس الأمريكى هو المالك الوحيد لأسلحة الدمار يرفع من يشاء ويذل من يشاء — ومن هنا يختلف الأمر عما جاء به الشاعر منذ قليل من أن سيادة الرئيس يهوى عطر العفونة . هنا لا يجد التشبيه صدى فى نفوسنا ، لأنه بعيد عن الوظيفة الفنية للتشبيه وهى تصوير ور التجربة — إله الدمار — فى الإطار الملائم لمستوى إدراكنا وتذوقنا . وذلك حتى تنمو التجربة فى مناخ صحى خال من التحريض المفتعل ، ولكى تنضج فى صورة وجدانية مقنعة . وهذا هو الفرق بين التركيب الشعرى للجملة حين تكون مجرد صياغة وزنية صحيحة ، وحين تكون فى ذاتها قيمة فنية خادمة للتجربة الشعرية . فى الحالة الأولى تختفى شفافية الشاعر ورؤياه وقضيته ، ويبرز الموضوع هيكلا عظيماً مخيفاً ، كأن يقول :

سألتك — لا ضاحكاً هازلا — فقد جمد الضحك فوق الشفاه .

أو يقول :

وفى الأشهر الماضيات أبدت كما لم يبد فى سنين

أو يقول :

أتقرأ هذا الخطاب إذا ما تناولت عند الصباح

فى هذه الأبيات وغيرها كثير ، لا يعود الشعر إلى الحياة إلا فى تركيبتها النثرية . أى أن الشاعر هنا لا يستلهم نثر الحياة فى بنائه الشعرى ، ولكنه يحول الشعر إلى نثر . والمهم أن هذا يحدث بالرغم من الاستقامة العروضية البالغة الحدة فى هذه الأبيات ، بل لأن هذه الاستقامة خلت تماماً من التحرر فى البناء الوزنى للمقاطع التى ضمت هذه الأبيات . فى مقطع آخر يقول فيه الشاعر :

ولست أقدم «طى الخطاب» دماء ابنتى

ولا زوجتى !

وذلك عن قلة فى الحياء ،

وبخل —يغالبنى — بالدماء ،

وذوق من الريف جاف غليظ كما يغلظ العيش فى قريتى وما حيلتى ! ! .

هنا يعود الشعر إلى الحياة — الركيزة النظرية الثانية فى شعر لويس عوض — لا عن طريق ما تحفل به الحياة من نثر ، وإنما لأن الشاعر يستلهم «التعبير اليومى» فى خلق تعبير غير يومى على الإطلاق ، فالبخل وقلة الحياء والذوق الغايظ ، كلها مدلولات شعبية وظفها الشاعر بمهارة فى اكتساب الهيكل العظمى حرارة اللحم والدم ، فجاء تعبير «طى الخطاب» مناسباً إلى أبعد حد لما جاء بعده من حديث عن الدماء ! فالتعبير اليومى هنا لم يقحم على دماء الزوجة والابنة وبقية الحديث المر ، لأنه تشكل بالجو العام للتجربة الشعرية . ولولا «كما يغلظ العيش فى قريتى» — التى يبدو أنها خطيئة الشرقاوى الملازمة له — لجاءت القصيدة عودة حقيقية للشعر إلى الحياة . وفى أحيان نادرة كان الشاعر يصل إلى هذا المعنى لشعر الحياة . كأن يقول مثلا :

وقال الرفاق : «ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة»

وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء

وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء

وكيف الشوارع . . هل من زجاج . . وكيف يقوم عليها البناء !

فقلت لهم : «قد رأيت القصور» !

فقالوا : القصور ؟ ؟ ! ! وما هذه ؟ . . فإننا لنجهلها يا ولد

فقلت : «اسمعوا يا عيال . . اسمعوا القصر دار

بحجم (البلد) ! »

فحكوا القفا وهمو يعجبون

ومدوا رقابهم سائلين

وهم خائفون :

وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول

القبور ؟

وهل كنت تمشي بجنب القصور ؟

ألم يركبوك ؟ !

ألم يخنقوك ! ! ؟

فقلت لهم : «إن أهل القصور أناس . . سوى إنهم . . »

— مثلـــــنا ؟

وظلوا يضحجون حولى : «أناس ؟ أإنس همو ؟ ! أهموا مثلنا ؟ ! »

فقلت لهم : «إن أهل القصور أناس . . سوى أنهم . . غيرنا »

إن استخدام الألفاظ الشائعة بين العامية والفصحى ، والحوار القريب من لغة الحياة اليومية ، والتصور الشعبي لأبناء الريف من الفقراء عن المدينة ، هذه وغيرها كانت الأدوات الأساسية فى يد الشاعر لإعادة الشعر إلى الحياة . وهى مهمة غاية فى الصعوبة تتضح فيما تلا هذه الأبيات من كثرة استخدام محطات الاستراحة اللغوية كحرف «قد» . أو لما نلاحظه فى السياق من مقابلات مقحمة على المسار النغمى والعاطفى والفكرى للقصيدة . فهكذا نراه يتحدث عن طفلته التى تحاول جاهدة أن تسير ، فتتعثر تارة وتنجح أخرى ، ثم يقول «كذلك تمضى بنا المعركة » . كذلك يتحدث عن الأهل وهم يرقبون الصغيرة

المتعثرة فى خطواتها ، ثم يقول « كذلك ترنو إلينا الجموع » ، أو هو يقدم المعادلة المنطقية الصارمة : « فأنت أب قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة » .

فى هذه الأمثلة وغيرها كثير يتضح أن ثمة تناقضاً واضحاً بين إعادة الشعر إلى الحياة ، وتجميد الشعر فى قوالب ميتة ، كالعكاكيز اللغوية أو التشبيهات المقحمة أو المعادلات الذهنية المجردة . وهى عيوب تتضح أكثر فأكثر عندما تربط بين أدوات التعبير وبقية عناصر البناء الشعرى كقضية الشاعر وتجربته الشعرية .

فالقضية التى يسوقها إلينا الشاعر فى قصيدته هى قضية الإنسان فى صراعه الجبار من أجل حياة أفضل ، هى قضية السلام على هذه الأرض التى نعيش عليها . ولكن القضية فى الشعر ليست هى الخطوط السياسية التى يرسمها القادة والمفكرون السياسيون ، بل هى الخطوط التى يرسمها وجدان الشاعر على ضوء تجربته الشخصية . فالعالم المضطرب بضجيج الحرب يهز مشاعر « الأب » فى شخصية الشاعر كإنسان . ولذلك فهو لا يكتب بياناً سياسيًّا ، بل يكتب رسالة إلى وجدان « الأب » فى شخصية ترومان كإنسان ، أيضاً . والشرقاوى يعلم جيداً أن مقاليد الأمور فى مسائل الحرب والسلام ليست معلقة بأصابع فرد كالرئيس ترومان أو غيره من زعماء العرب الاستعمارى ، وإنما هى — على المستوى السياسى — مسألة علاقات القوى فى العالم كله . لهذا تجىء رسالة الشرقاوى إلى ترومان لتقول شيئاً آخر يستلهم « الموقف السياسى » ويتجاوزه فى نفس اللحظة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فهو لا يوجه الخطاب إلى ترومان وحده — بدليل أنه خطاب مفتوح — وإنما يوجهه إلى كل إنسان على ظهر هذا الكوكب ، يحمل بين جنبيه مشاعر الأبوة ، وبمعنى آخر يحمل معه إنسانيته ، أو جوهره الإنسانى . فليست الأبوة إلا رمزاً لهذا الجوهر العميق . ترومان إذن ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان فى كل مكان ، والشاعر عبد الرحمن الشرقاوى أيضاً ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان فى كل مكان . أى أن الإنسانية فى القصيدة تقيم حواراً مع نفسها . ولكن الوجه الذى يطالعنا به ترومان ليس هو الوجه الذى يطالعنا به الشاعر ، فبالرغم من وحدتهما فى مشاعر الأبوة التى

تجمع قلبيهما حول الأطفال ، إلا أن شخصية ترومان تحمل دلالات أخرى ، فهو أيضاً ممثل أبشع الأنظمة الاستغلالية على هذا الكوكب ، حتى إنه يستطيع أن يقامر بملايين البشر مقابل إرضاء حملة الأسهم فى شركات الدمار الأمريكية . والعلاقة بين ترومان الأب ، وترومان إله الدمار ، هى الوتر الحساس الذى يلعب عليه الشاعر من خلال تجربته الشخصية منذ كان طفلا يلهو فى قريته، ليستكشف بعدئذ أسرار المأساة الدامية التى تعيشها بلاده . سواء أكان ذلك عن طريق الصراع العنيف مع السلطة الحاكمة آنذاك ، أم عن طريق مؤامرة الصمت التى يحاط بها المعسكر الاشتراكى والاشتراكية . وهو يجسد الطريق الأول فى حوار مفترض بين جهاز القمع وأحد المناضلين ، ويجسد الطريق الآخر فى حوار بين مدرس وأحد التلاميذ حول مكان روسيا من العالم . إلى أن يصل إلى الصغيرة «عزة» التى تركها فى القاهرة تعانى ويلات الظلام الذى فرض على أبيها النفى ، والذى يهددها بالضياع الكامل . هذه هى التجربة الشخصية التى جسمت القضية العامة فى قصيدة الشرقاوى . وهى من أهم معالم الشعر العربى الحديث ، لأنها تشكل ما ندعوه بالرؤيا الفنية للشاعر ، وهى المحاولة الجديدة التى حرم منها الشعر العربى طويلا .

٢

مازلت أذكر كلمات الدكتور إحسان عباس حول شعر عبد الوهاب البياتى فى كتابه الذى أصدره عن الشاعر منذ عشر سنوات . أذكر هذه الكلمات لأنها كانت تعبر عن رأى يخالف ما أراه من النقيض إلى النقيض . فقد أحس الدكتور أن «النفى» و «الغربة» و «الضياع» فى شعر البياتى تمنح شعره مذاقاً وجودياً ، كما أن اقتراب البياتى من لغة الحديث اليومى تقربه به من إليوت .

فبالرغم من أن هاتين الظاهرتين — إحساس المغترب ولغة الحديث — يحفل بهما شعر البياتى بلا أدنى شك ، إلا أننى لا أعود بهما إلى الوجودية و ت . س إليوت. وهنا أيضاً لست أجهل أن الشاعر قد نهل من هذين الرافدين كأى مثقف عربى يستمد حياته الروحية من كافة شرايين الثقافة . بل إن هذين الرافدين

بالذات كان لهما الأثر البعيد فى تكوين جيل كامل فى المستوى الفكرى عن طريق الوجودية ، وفى المستوى الفنى للشعر الحديث عن طريق إليوت .

إلا أننا فى أمس الحاجة إلى اختبار مدى تأثرنا بهذا الرافد أو ذلك ، والتعرف على طبيعة المجرى الرئيسى الذى يشق تياره الغالب على تكويننا الثقافى وخبراتنا الجمالية . فلا ريب أن المناخ الحضارى الذى نتنسمه يحتاج إلى فتح جميع النوافذ لنستقبل منها مختلف رياح الفكر ، إلا أننا لا نسمح لهذه الرياح – كما يقول غاندى – بأن تقتلعنا من أرضنا . لهذا كانت البذور التى تنبت وترسخ فى هذه الأرض هى التى تثمر فينا ثمارها الأصيلة ، هى التى تعمل على تأصيل أنفسنا وتلتقى مع جوهرنا الأعمق .

هكذا اختلفت مع إحسان عباس حين اتخذ من ديوان البياتى « أباريق مهشمة » دليلا على وجوديته وإليوتيته . . فالنفى والغربة والضياع التى نستشعرها عند هذا الشاعر العربى – كما شعرنا بها عند الشرقاوى – كلها وليدة ظروف سياسية واجتماعية عابرة ، عاناها البياتى فيما قبل ثورة العراق العظيمة فى ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ وعاناها الشرقاوى قبل ثورة ١٩٥٢ . ومعنى ذلك أن غربة الشرقاوى والبياتى فى شعرهما ، هى أولا ، غربة جزئية على صعيد النضال السياسى ، وليست غربة حضارية شاملة على مستوى الرفض للحياة ذاتها ، بل على العكس فالنفى فى مستواه السياسى هو إحدى محطات الوصول إلى « قبول شامل» للحياة . أى أن النفى هنا هو نقيض النفى هناك . هذا يؤدى بنا ثانياً ، إلى أن غربة الشاعر تصبح غربة عابرة ، فكما أنها ليست إحساساً كونياً ، فهى أيضاً ليست شعوراً أبدياً ، إنها إحدى حالات الشاعر ، وليست هى حالته الوحيدة . غربة البياتى والشرقاوى داخل الزمان والمكان ، أما غربة شاعر الرفض فهى خارج الزمان والمكان . بعبارة أخرى : غربة شاعرنا العربى غربة اجتماعية ، أما غربة الشاعر الوجودى[١] فهى غربة ميتافيزيقية . ولهذه الغربة سمات محددة يختلف بها الشاعر العربى اختلافاً حاسماً عن زميله فى الغرب ، سمات خاصة متفردة صنعتها ظروفنا الشخصية

---

(١) ليس هناك شعراء وجوديون ، وإنما أجارى هنا الصفة التى خلعها الدكتور عباس على البياتى فى كتابه « عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث » .

وظروفنا الموضوعية على السواء مما سنفصل فيه القول بعد قليل .

يهمنا الآن أن ندفع اتهاماً آخر هو الالتصاق الحميم بالشاعر الكبير ت . س . إليوت . فالحق أن قطاعاً عريضاً من شعرائنا قد اتصل بفن إليوت فى وقت مبكر ، لا لأن « لغة الحديث » هى التى جذبتهم فى هذا الفن ، بل لأن توقيت اللقاء بين جيلنا والحضارة الأوربية صادف من ناحية ازدهار إليوت على النطاق العالمى ، ولأن « الأرض الخراب » التى شاعت روحها فى الشعر الغربى قد التقت مع روح اليأس التى كادت تخنق الأجيال المعاصرة فى أعقاب كارثة فلسطين وأثناء سيطرة الأنظمة الرجعية فى جميع أنحاء المنطقة العربية سيطرة تامة فى تآزر وثيق مع الاستعمار . غير أن هذا المناخ الإليوتى لم يكن هو الأب الشرعى للغة الواقع اليومى فى شعرنا الحديث . فهذه اللغة الحية كانت إحدى عناصر المد الثورى فى حياتنا السياسية والاجتماعية ، التى نشأ شعراؤنا الحديثون فى أحضانها .أى أن امتدادات الفكر الاشتراكى فى مجال الأدب كانت الدعوة إلى احترام اللغة الشعبية وإمكانية التخاطب الشعرى بها من الفنان الثورى إلى الجماهير القارئة . إن التأكيد على هذه النقطة شديد الأهمية ، لأن تحديد النشأة التاريخية للغة الحديث فى الشعر الغربى على يدى إليوت ، يختلف اختلافاً كيفيًّا عنه فى الشعر العربى الحديث . إذ بينما تقترن الدعوة إلى لغة الحياة فى الشعر الغربى بالإحساس العميق بالخراب الذى يحيق بالحضارة الإنسانية فى ظل التقدم العلمى مع مناشدة الإنسانية الالتفاف حول القيم الروحية كمخلص وحيد من مأساة العلم والعقل ، تقترن الدعوة إلى لغة الحياة فى الشعر العربى بالنضال الثورى من أجل الاشتراكية والتقدم العلمى لأن العلم بغير اشتراكية هو المعمل الذرى للقنابل النووية ، أما العلم بالاشتراكية فهو منهج الحرية والتقدم والسلام .

إن الخطأ المنهجى الفادح الذى يقع فيه بعض نقادنا أنهم يلتقطون مجموعة من الظواهر ثم يطبقون عليها بصورة آلية ما يمكن تسميته بنظام المعادلات الرياضية وهو منهج يغرى ويبهر بما يؤدى إليه من نتائج التناظر والتقابل والتلاقى والتعارض . وهو أيضاً منهج سهل لا يلتمس سوى المظهر البراق لإحدى الظواهر ، وحالما يعثر لها على القالب أو المعادلة الشكلية ، فإنه يسارع إلى التقاطها

وتطبيق تلك النظرة الآلية عليها . هذا المنهج هو الذى يرى كلمات النفى والغربة والضياع فيرجح أن صاحبها فنان وجودى مهما كان شاعراً عربيًّا من العراق المناضل ، وهو الذى يشعر بسريان الواقع اليومى بين تعبيرات الشاعر فيلحقه فى زمرة الإليوتيين مهما تباين الواقع الثورى العربى عن الواقع الحضارى المنهار فى الغرب .

واعتقادى أن المنهج العلمى السليم هو الذى يستقصى فى حدة وعمق ، المعالم التفصيلية للتأثر والتأثير المتبادل بين الحضارة العالمية والحضارة العربية — المعاصرتين — وعملية التفاعل بين هذا المناخ الحضارى المشترك ، والشاعر موضوع البحث . فلعل ما نستورده من التكنيك الغربى يتحول أثناء تفاعله مع المضمون العربى إلى شىء جديد لا يخطر على بال مبدعه الأصلى ، أو متلقيه الجديد ، وإنما هو كامن فى تلك العملية المعقدة التى ندعوها بالتفاعل بين الفنان وعالمه .

هذه القضية هى التى جذبتنى إلى ديوان «كلمات لا تموت»(1) لعبد الوهاب البياتى ، لأنه فيما يخيل إلىّ أقدر دواوينه على تحديد الأطراف التى تتجاذب القضية ، والأبعاد التى تحتويها .

* * *

تحت عنوان عام هو «١٢ قصيدة إلى العراق» ، وعنوان خاص هو «شعرى» يقول البياتى :

شعرى جواد جامح ، يعدو بفارسه الحزين
نحو الينابيع البعيدة
فى الجبال
بفارس الأمل الحزين
ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين ؟
وأشعلوا نار الحنين

(١) الطبعة الأولى — عام ١٩٦٠ — دار العلم للملايين — بيروت .

في ليل عالمنا
ودكوا بالأناشيد العروش
ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش
ياقلب لا تهرم
فإن أمامنا حبا عظيماً
حبي لأطفالى ، لشعبى
للحروف الخضر
لا تهرم ! فإن أمامنا حبا عظيماً .

يستطيع الناقد العروضى ، بل الناقد اللغوى ، أن يجادل الشاعر فى مواضع كثيرة من هذه الأبيات ، جدالا قد لا ينتهيا فيه إلى حل حاسم . ولكن كل قارئ لهذه القصيدة سوف يحس بالرغم من كل الهنات التى تحيطها أن الشاعر يعى وظيفته الفنية فى الحياة ، وهو وعى يتأرجح من الإيماءة الحيية والهمس إلى ما يشبه الخطابة المباشرة ، إلا أنه وعى عميق مسئول . فالشاعر يعى فى أمانة وصدق أن الفن قادر على دك عروش الظلم إذا أراد . والوعى يولد الحزن فى نفس الشاعر لأن الينابيع التى يعدو نحوها جواده بعيدة فى الجبال . هذا الحزن هو الوجه الآخر للأمل الذى يتجدد مع كل لحظة يتجدد فيها قلب الفارس بالحب العظيم . وهذا الأمل هو الذى يشحن القلب بحرارة الصبا فلا يهرم . لست أود أن أنثر كلمات الشاعر ، وإنما أريد أن أكتشف ذلك المفتاح الشخصى الذى نستطيع بواسطته أن ننفذ إلى عالم الشاعر ورؤياه الفنية . حينذاك سنعرف ما إذا كانت غربته أصيلة أم مفتعلة ، غربة وجودية أم أنها شىء آخر . وكذلك سنعرف ما إذا كانت لغة الحياة فى شعر البياتى هى لغة الواقع الذى يعيشه ، أم أنها لغة مستوردة من وراء البحار . فتحديد وظيفة الشعر كما جاءت فى هذه القصيدة وغيرها ، هى نقطة الانطلاق الأولى فى العثور على موقف هذا الشاعر « الغريب » أو « المنفى » أو « الضائع » . وما إذا كان يتوسل بلغة الناس إلى مخلص عظيم ينقذ الأرض الخراب ، أم أن له هدفاً آخر نتبين حقيقته فيما يلى من قصائده. فهذا الشاعر الذى ينطوى على أمل حزين فى اللحاق بالينابيع البعيدة فى الجبال ،

ويناشد قلبه ألا يهرم فى انتظار الحب العظيم ، هو نفسه الذى يقول تحت عنوان « الشعر والثورة » :

« الشعر أعذبه الكذوب »
قالوا
وما صدقوا
لأنهمو تنابلة وعور
كانوا حذاء للسلاطين الغزاة
بلا قلوب
يا شعر حطم هذه الأوثان
واقتحم الخطوب
وتعال نرتاد البحار
ونجتلى نجم الشعوب
أنا ذاهب كى أقرع الأجراس
كى أطأ اللهيب .

هنا يزداد الشاعر وضوحاً ، وربما تقريرية . ولكن من قال إن الحديث حول علاقة الفن بالثورة يخلو من مباشرة وتقرير؟ ولكن التقريرية نفسها تختلف من شاعر إلى آخر . فالمقدمة الخبرية التى يمهد بها البياتى لما يمكن أن أدعوه « بالمشكلة » هى أن قولا مأثوراً يؤكد أن أعذب الشعر أكذبه . قصيدة البياتى ليست دحضاً عقليًّا أو اجاة منطقية لهذه الفكرة المتخلفة ، وإنما هى انفعال وجدانى بفكرة مقابلة . والفكرة الجديدة تقول إن أولئك الذين أشاعوا القول السابق كانوا مجرد أحذية للسلاطين والغزاة ، فهم بلا قلوب . الفكرة الجديدة تتطلب من الشاعر الحديث أن يوطن نفسه على صعاب كالجبال ، أهونها أنه يشق أرضاً بكراً لا يملك من وسائل إخصابها سوى الإيمان . هذه هى الهوة التى فتحها البياتى أمام ضمير الفنان المعاصر — لا الشاعر فحسب — هل يصدق مع نفسه ومع الناس ، فيستعد لأهوال رحلة قاسية لا ترحم ، ولا يدرى علام تكون نهايتها ، أم يكذب على نفسه وعلى الناس فيتمزز شعراً كالحلوى يخدر به ذاته والآخرين فلا يشعر أنه

أمسى حذاء فى قدمى الغزاة والطغاة ؟ إن هذا الفريق الأخير هو الذى « ينظّر» لعذوبة الشعر الكاذب ، وهو الذى يصف « فروسية » الأمل الحزين بأنها دون كيخوتية خاسرة . المرة الأخلاقية التى فتحها البياتى على آخرها هى هذه : إن إحدى الكفتين تملك السلطة والنفوذ ، والأخرى لا تملك سوى الضمير المطمئن . وهو يختار الكفة الراجحة فى أعماقه : الضمير . سوف يشق به حتفًا ، سيقتحم الخطوب ويرتاد البحار ، غير أن ذلك كله إنما ليجتلى نجم الشعوب ، وها هو ذا قد اختار فراح يقرع الأجراس كى يطأ اللهيب . ليست القصيدة بناء منطقيًا يعتمد على الحاجاة العقلية فهو « لا يتثبت » صواب « رأيه » وخطأ الطرف الآخر ، هو لا يعرض رأيًا بالمرة . . إنه يكتفى بهذا البناء الموسيقى الذى يثير انفعال الوجدان أكثر من فوران العقل : المقدمة التصويرية تتهكم من أولئك « التنابلة — العور — الأحذية » لأن الشعر العظيم هو كشف جديد وتفتح جديد وبعث جديد ، وليس انغلاقاً على صياغة الأكاذيب وتلفيقها بمهارة ترضى السادة . والكشف الجديد شاق ومرعب ، شاق فى ارتياده أهوال المجهول ، ومرعب فى لهيبه المتجدد إلى ما لا نهاية . ولهذه الأسباب مجتمعة يجسد البياتى مأساة الشاعر أو الفنان « الكاذب » فى قصيدته الممتازة « أبو زيد السروجى » .

أبو زيد من أبطال مقامات الحريرى ، ويصفه الشاعر فى الهامش بأنه شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته فى كل زمان ومكان :

كان يغنى
عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت « طرواد »
وعلقت فى قلب « مدريد » وفى أبوابها
الأعواد
لأنه كان ، بلا ميعاد
يظهر فى كل زمان ، راكباً
بغلته البرصاء
يتبعه الجراد والوباء

الشخصية الفنية فى قصيد الشعر ليست لها الملامح الفيزيقية التى يمكن أن ينحتها الروائى فى قالبه القصصى المتسع ، القالب الأكثر موضوعية من أى قالب آخر . حينئذ يضطر الشاعر إلى إكسابها الأردية المعنوية من صفات الفكر والعقل والحركة ، وتهتز الأرض الفنية تحت الشاعر إذا استطالت هذه الصفات أو ضاقت أو اتسعت على الجسم المعنوى أو الشخصية الفنية المراد رسمها . ذلك أن المعنويات خطوط عامة زئبقية لا تلتصق بإحدى الشخصيات فضلا عن تكوينها إحدى الشخصيات إلا إذا كانت من النوع الشديد الخصوصية . لهذا يلجأ الشاعر إلى الحيل المعروفة كالاستناد على إحدى الركائز الأسطورية أو التاريخية حيث توجد بعض الشخصيات والأحداث والمواقف « الجاهزة » للتجسيد الشعرى . ليست جاهزة تماماً بالطبع ، وإنما تكون مهيأة للقيام بدورها الشعرى أكثر من غيرها ، هناك أيضاً من يخلقون شخصياتهم من تجاربهم فى الحياة ويجسدونها فى أثواب فيزيقية واضحة ، ولكن هذا النوع من الشخصيات لا يكتسب أهميته عند ذاك من الشعر ، بل من الصفات المجلوبة من خارجه . هكذا استقبلت شخصية أبى زيد السروجى فى قصيدة البياتى : شحاذ يجتر من كتب الأموات ، يغنى فى المواخير وولائم الملوك على السواء ، يغوى الصبايا ويقبل أيدى الناس عند مفارق الطرق ، ثم يشتمهم فى اللحظة التالية ! هو إذن نموذج الفنان الذى تمتصه مطالب الرزق فلا تبقى منه على دم الكرامة، بل هو يبيعه لكن من يشترى على قارعة الطريق أو فى مخادع الملوك . هو ليس فناناً على وجه الدقة وإنما هو بوق نحاسى تسمعه بغداد يغنى حين يغير عليها هولاكو ، وحين تستسلم مدريد ، وكل مدينة يجهض فيها الثورة أمثال أولئك القوادين من باعة الفن . البياتى — على هذا النحو — ما يزال يؤكد على وظيفة الشاعر فى الحياة ، بطريق بعيد عن المباشرة والتقرير . فاختياره لنمط منهار يؤدى عند المتلقى إلى اختيار النمط المقابل ، فهولا يظل متمسكاً بالصورة البطولية للشاعر الثورى ، وإنما يقدم بديلها فى مستنقعات العفونة والقذر ، فتشمئز نفوسنا من أن يكون بيننا هذا الذى يبيع الشعر والضمير إذا كان من يشترى يلمع على جبينه بريق الذهب ، أو إذا كانت فتاة غرة تتوهج فى كيانها أشعة الأنوثة . إنه يمضى خلف المال واللذة، يغنى دون قيد أو شرط . موقف البياتى من هذا النمط الإنسانى هو الرفض . إنه لا يلتمس لمثل

هذا النموذج أية مبررات من خارجه ، من مشجب « الظروف » الخالد ، الذى نعلق عليه كل خطايانا . والبياتى لا يقصد مطلقاً أن تكون هذه الشخصية الفنية موجودة بحذافيرها فى الواقع ، إذ يكفى أن يكون طابع اللامبالاة هو الميسم الذى يطبع إحدى الشخصيات فى مجال الفن ، حتى يتخذ منه الشاعر نفس الموقف : الرفض . فالتحلل من كافة القيود التراثية والاجتماعية والمستقبلية يجعل من الفنان والفن كائناً ميتافيزيقيًّا معلقاً فى الهواء . ولما كان ذلك التصور مستحيلا ، فان مثل هذا الفنان والفن يصبح خبراً مكذوباً لا أساس له من الفن أو الحياة الحقيقية . وليس هذا هو البياتى القائل :

قصائدى أغلى من القمر
لأننى أودعت فيها لوعة البشر
وحسرة الحجر

أو يقول :

سألعن الحب
الذى ينبت فى صحرائنا صبار
سألعن النهار
إن لم أجد فى ضوئه قيثار
إن لم أجد أزهار

أو يقول :

إن حرفاً ،
ماردا
يولد فى أرض الجزائر
يولد الليـــلة
لم تظفر به ريشة شاعر

هذه المقتبسات الثلاثة توضح أين يقف البياتى بين اللامبالاة والانتماء الثورى : فلوعة البشر والقيثار والأزهار والحرف المارد فى أرض الجزائر هى الرموز العاجلة التى ينثرها الشاعر هنا وهناك لنتعرف على مكانه من هذا الصراع الضارى الذى تكتوى به عقولنا ومآقينا على السواء . ومن هذا المكان نبحث عن طبيعة الغربة

ونوع النفي وحتمية الضياع الذى يطالعنا فى شعر البياتى .

فقصيدة « أقوال » هى الافتتاحية التى تلخص لنا جذور المأساة . وكما كان البياتى يتخير نموذجاً منهاراً مقابلا للنموذج الثورى ، فإنه هنا أيضاً يتبع طريقاً آخر من طرق التستّر الفنى خلف قناع شعبى أصيل هو «الامثال» . إنه يستخدم إطار المثل الشعبى على نحو غير مسبوق فى الشعر الحديث ، فهو لا يحول المثل الشعبى المنثور إلى بيت من الشعر ، وهو لا يحول معنى المثل إلى معنى آخر فى حدود الإطار اللفظى للمثل . ولكنه يستلهم فلسفة البناء الفنى للمثل الشعبى هكذا :

أجنحة الشاعر فى بلادنا جليد
تذوب إن طارت إلى البعيد

قبعة الثلج على « صنين »
تحرقها الشمس
فلا يبقى سوى الرماد
يكفن الحقول
ويغمر الوديان بالذهول

إلى أن يقول :

الله فى مدينتى يباع فى المزاد
دعارة الفكر
هنا ، رائجة ، دعارة الأجساد

* * *

لأنه لا يقبل القسمة ، ياحبى ، على اثنين
عادوا به محطماً ، مقيد اليدين

* * *

عقارب الساعة لا ترجع للوراء
قطارنا مر
فلا جدوى من البكاء

واستخدام الهيكل النظرى للمثل أو نسيجه الفنى يدفعنا إلى افتراض غياب الوحدة العضوية فى القصيدة . غير أننا نلاحظ على الفور أن البياتى ربط بين أجزاء

قصيدته التى تبدو كما لو كانت متناثرة ، ربطاً حيا عميقاً . . ليس نتاجاً لوحدة الموضوع ، وإنما هو نتاج الوحدة الدينامية الداخلية بين مختلف عناصر القصيدة من بناء موسيقى ونفسى وفكرى وجمالى . فالمقاطع تتراوح بين بيتين وثلاثة وخمسة وسبعة ، كما يتراوح استخدام عدد التفعيلات بصورة حاده من مقطع إلى آخر . يؤدى ذلك إلى ما يشبه البناء السيمفونى للقصيدة فيلغى الشاعر من تكوينها البناء الهندسى من تناظرات وتقابلات وتقاطع أطراف ، ويبقى على الشحنة العاطفية والومضة الذهنية التى تتألق من تفجير المقاطع لهذه المجموعة الهائلة المركزة المتصارعة من التفاعلات : الأجنحة الذائبة ، والكفن الرمادى ، والوديان الذاهلة ، والإله المباع ، وأسواق الدعارة . . لاتلتقى الصورة مع الأخرى فى وفاق شكلى آلى رتيب ، بل تصطدم كل صورة مع الأخرى ، وكل وزن مع الآخر ، وكل فكرة جزئية مع الفكرة التالية ، وهكذا يتوالى الصراع بين عناصر الشكل التعبيرى والبناء النظرى والتكوين النفسى والتركيب الجمالى . ويظل هذا التلاطم طويلا بين مختلف أجزاء القصيدة ، يولد فينا القلق الحاد المرير بين أجنحة الشاعر الجليدية التى تذوب إن طارت بعيداً ، وعقارب الساعة التى هرولت فر القطار ، ولم يعد ثمة جدوى للبكاء . لقد كثف البياتى العراقيل التى يضعها الزمن أمام كل فنان أصيل من مجتمع رجعى آسن وقوادين يقتاتون من الشعر والأجساد وأى شىء ومأساة فلسطين الرابضة على حافة الأفق تنذر أجيالنا بأن الله يبيعه اليهود لأنه — هناك — مشرد طريد ، وكيف أن عقارب الساعة لاترجع للوراء . هذه الجبال من الصعاب هى التى يفتتح بها البياتى مشهد النفى والاغتراب والضياع فى حياته . ومن فوق أرض هذا الجبل علينا أن نردد مع البياتى ما قاله لجوركى :

الجبال مكسوة
بالثلج
والسماء بالسحب
ولم يزل إنساننا باسما
للموت فى عشية الصلب
والأرض من أعماقها

لم تزل
تفيض بالعطاء والخصب

هذه الأبيات أشبه ما تكون بالشعار الذى يضىء لنا الطريق إلى منفى البياتى . وسوف نتابع الشاعر «الطريد» وهو يحلم :

حلمت
أنى هارب طريد
فى غابة
فى وطنى البعيد
تتبعنى الذئاب
عبر البرارى السود
حلمت
— والفراق يا حبيبتى عذاب —
أنى بلا وطن
أموت فى مدينة مجهولة
أموت
يا حبيبتى
وحدى بلا وطن

كما كان البياتى يصف قصيدته بأنها «أقوال» لنفترض فنياً أنها مجموعة من الأمثال ، يأتى هنا ليقنعنا بأنه كان يحلم . إنه أسلوبه فى التعبير غير المباشر الذى يجسد إحدى حالات الثورة فى الوجدان ضمن إطار يستجيب له قلب المتلقى ووعيه . والحلم ليس إلا إحدى أدوات التعبير غير المباشر عند البياتى فهناك التجربة الشخصية التى يلتقط الشاعر جزئياتها من واقع الحياة اليومية ، لتلتحم بالدلالة العامة التى يعيشها الغريب ، المنفى ، الضائع . والمكان فى قصيدة «صديقة» هو أقرب ما يكون إلى إحدى ملاهى الضياع ، وشخصيات القصيدة هى الشاعر مع إحدى فتيات الضياع ، والزمان هو ذلك الوقت الضائع من العمر :

مائدتى موحشة   ومقعدى   جليد
يادمية   تجهل   ما   أريد
عودى   إلى   بيتك
يا   صغيرتى
عودى   إلى   فارسك   الجديد
عودى   وخلينى   هنا
أمضغ   قلبى
أنزوى   وحيد
أنا   إذا   استيقظ   فيك   الشوق
إنسان   من   الجليد
عواطفى   تركتها   هناك
فى   دمشق
فى مدينة الشمس التى فى الليل لا تغيب
عودى   إلى   بيتك
يا   صغيرتى
عودى
وخلينى   على   الصليب

صليب الشاعر إذن هو المنفى الاضطرارى ، وليس هو الوجود ككل . وهو عندما يستخدم هذه القصة التى لم تكتمل كأسطورة بهتت نقوشها على حجر قديم ، إنما يتوسل إلى وجداننا العاطفى بأشد مثيراته عنفاً ، حتى يستيقظ وعينا على أن هذا النفى شىء محسوس داخل الزمان والمكان ، وليس حالة ميتافيزيقية خارج هذه الحدود . فما نستشعره فى عينى الشاعر من سأم وفجيعة وضباب ، إنما هو نتاج ذلك الجليد الذى تفصل جباله بينه وبين وطنه . وفى بعض الأحيان كان الفنان يزاوج بين أداتين من أدوات التعبير . كأن يجمع بين الحلم والشخصية البديلة التى صورها فى أبى زيد السروجى ، ولكنه حين يجمع بين الأداتين ، فإنما ليصل إلى معزوف جديد . يقول فى قصيدة من أروع قصائده هى « ثلاث رباعيات » :

رأيت في المنام
محبوبتي ، عارية ، ترقص في كأس من المدام
أردت أن أشربه ، لكنني غرقت في الكأس وفي
الظلام
لأنني كنت مغني صاحب الجلالة السلطان .

٢

أردت أن أعانق الأطفال في الطريق
أردت أن أشعل في قصائدي الحريق
لكنني غرقت في صمتي ، وفي بئر حياتي
الأسود العميق
لأنني كنت مغني صاحب الجلالة السلطان .

٣

وضعت قلبي في إناء ، ووضعت السيف في إناء
محبوبتي امتلكتها ، تقطر من شفاهها الصهباء
صدحت بالغناء
لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان .

إن المزاوجة بين أداتين في التعبير — على المستوى النظري — هي خطوة جديدة في طريق الصياغة غير التقريرية . وهي في مستوى التطبيق على قصيدة البياتي هذه تغني الفكرة الأولى عن الشاعر أو الفنان الذي أهدر دم كرامته على أعتاب السلطان ، تغنيها بالتجاوز والتخطي . فالشاعر هذه المرة قد تحول فجأة

عن موقف اللامبالاة وقتل السلطان . والتحول المفاجئ وعملية القتل ليستا إلا من قبيل المبالغات المسموح بها فى الشعر ، لتجسيد مدى ما بلغته الحالة التى يشخصها الشاعر فنيا من موات دفع الغناء الانتهازى لأن يكون بطلا مرة واحدة !. هذا الميل إلى الخارق وغير المألوف هو إحدى النتائج المتولدة عن تزاوج أداتين من أدوات التجربة الشعرية فى التعبير عن نفسها ، فنحن لا نلبث أن نتذكر أن هذه البطولة الأسطورية المفاجئة كانت حلما . ولكن هذا التذكر لا يلغى إحساسنا العميق بصرامة المسئولية التى يستشعرها الفنان حتى النخاع . إن غربته — بالتحديد — هى وليدة مناخ الرعب الذى يوحى إليه من بعيد ، ولا يبتذل نفسه بإيضاحه وتجسيده لهول ما عانى هو من ويلاته .

موقف الشاعر من الحضارة الأوربية شديد الوضوح فى قصيدته « سماء بلا نجوم » حيث ترافقه المبالغة الشعرية فى قوله إن مستنقعاً فى وطنه أجمل من بحيرة فى ليل أوربا بلا ضياء . وقصيدته « حضارة الغرب » التى يراها عاهرة فاتها القطار، وقصيدته « أوربا العجوز » التى يراها مقطوعة الأثداء .

وإذا كان عبد الوهاب البياتى قد استخدم أبا زيد السروجى نموذجاً للشاعر الوصولى المهزوم ، فإنه فى قصيدته « وداعا إستامبول » ينظر فى المرآة فيرى ناظم حكمت — المنفى الآخر — وقد أصبحت شوارع إستامبول فى غيابه فى وحشة الأفول . لهذا لا ينزل المدينة حتى لا يراه ابن الشاعر مسهد العينين خجلا . وإذا كان الموت فى المنفى هو لوعة الغريب ، فإن الموت فى الوطن هو بطاقة الشهيد :

رفاقنا ماتوا
ولم يبق سوى الجدار
يسخر من أمواتنا
من ليلنا
المنهار .

هكذا يقيم الشاعر جسراً من الهدف العظيم المشترك من شهيد المنفى وشهيد الوطن ، كلاهما يتعذب حتى الموت . بل إن هذا المنفى إذا عاد ، فإنه لن يجد

رفاق العمر . وهكذا يعود منفياً من جديد . ولكنه نفى مؤقت محدود بأسوار الطغاة ونظامهم الرجعى ، فما لبثت بغداد — وطن الشاعر — أن نزعت عن نفسها عار القرون فدكت عروش الظلم والطغيان . لم يكن البياتى واحداً من الضائعين فى الحى اللاتينى ، بل كان تمزقه هو ذلك الانشطار المأساوى الحاد بين مشاركة شعبه النضال من أجل حياة أفضل ، وبين بقائه المؤقت فى مكان بعيد .

ولأن النفى فى شعر البياتى ليس غربة وجودية أو ضياعاً لا انتمائياً ، فإن البناء التعبيرى فى هذا الشعر لا يستلهم لغة الحياة وفق ما ينادى به إليوت ، بل وفق ما تمور به التجربة الشخصية فى وجدانه المحترق . فهو حين يتصور هذا المشهد :

طفل مصــــلوب
وحمـــامة
تنقر أقدامه
لوحة فنان زيتية
فى مقهى منسية .

أو هذا المشهد :

لأن حياتى
بدونك ، يا فارس
مستحيلة .
كسرت فؤادى
ويتمتنى
فى الطفولة

فإننا نقول إن هذا التصور الشعرى هو تحقيق للغة الحياة اليومية دون أن نفترض فى هذه الحياة فوضى وأرضاً خراباً تجمع فى قصيدة واحدة بين بيت من الشعر اللاتينى إلى حكمة صينية إلى حديث تافه لامرأة تافهة إلى صيحة من زقاق مهجور من أزقة لندن . إن صورة الحياة فى مخيلة إليوت الشعرية هى وليدة ذلك الاضطراب الحضارى الذى يربك أذهان كبار المفكرين فى الغرب . فالصورة المشوشة هى لغة الحياة التى يفهمها الشاعر الغربى الحديث . أما صورة الحياة

فى مخيلة البياتى وزملائه فإنها لا تعتمد بدورها على النقيض ؛ أى على الانسجام المنطقى المتماسك ، وإنما هى تستفيد من الإنسيابية المتفجرة بشحنات العاطفة والوجدان فلا تخضع القصيدة العربية الحديثة لأى « نظام » سابق على عملية الخلق الفنى . ولكنها فى نفس الوقت تستلهم لغة الحديث من حضارة شعب يبنى حياته بالعلم والاشتراكية . لقد أفاد الشاعر العربى إذن من « نتائج » انعكاس الخراب الحضارى على إبداع إليوت فتحرر كثيراً من قيود الشكلية التقليدية وذهنيتها الميتة . إلا أنه رفض « أصول » أو « مقدمات » هذه النتائج ، لا لأن حضارته فى مرحلة البناء فحسب، بل لأن هذا البناء يتم فى ظل نظام اجتماعى متقدم . لهذا كان الطفل المصلوب والحمامة التى تنقر أقدامه واللوحة الزيتية والفؤاد المكسور والطفولة اليتيمة ، كلها كلمات تشع بالحياة التى نحياها من حيث المستوى اللفظى ، وكلها كلمات سهلة ميسورة التركيب لأنها من قلب شاعر يعيش مع شعبه مرحلة بناء حضارى يبدأ من البساطة إلى التركيب ، وكلها كلمات صيغت فى نظام شعرى نتسمع خطاه الموسيقية وموجاته الانفعالية مع وقع الفكرة الإنسانية المتقدمة الكامنة فى كل دقة قلب يخفق بها البياتى ، وكل ومضة ذهن يتألق بها عقله الشعرى الخالق .

٣

بالرغم من أن النغمة الرئيسية فى شعر صلاح عبد الصبور هى الحزن ، فإن قصيدة « رحلة فى الليل » تتسم بحزنها النابع من تجربة تختلف كيفياً عن مجموع تجاربه فى بقية قصائد الديوان(١) . فهى ليست تجربة مقصورة على نوع الحزن فحسب ، بل هى تمتد إلى نوعية المغامرة الجمالية أيضاً . جميع قصائد « الناس بلادى » يمكنك أن تعطيها نعتاً بسيطاً بغير جهد ، فهذا هو الحزن العاطفى، وذاك هو الحزن الاجتماعى ، وهكذا . . أما « رحلة فى الليل » فلا تمنحك هذه الفرصة اليسيرة فى تصنيفها بإحدى خانات الحزن التقليدية ، لأن التجربة الشعرية فى القصيدة تتجاوز المفهوم القريب للحزن ، لتجاوزها أصلا مرحلة جمالية كاملة فى حياة الشاعر الفنية ، إذا لم يكن فى تاريخ الشعر المصرى الحديث .

---

(١) الناس فى بلادى .

ولعل السمة الأولى التى تضفى على هذه القصيدة قيمة ريادية ، هى « الشمول » . وتكتسب « رحلة فى الليل » هذه الصفة من جماع العناصر الشمولية فى جزئياتها الصغيرة . فالليل الذى يفتتح به الشاعر قصيدته ، ليس هو الليل الرومانسى الذى يعذب المحبين ، ولا هو الليل المضنى الذى يقاسى منه المرضى ، ولا هو الليل الجنسى الذى يتوق إليه الكثيرون .. هذه وغيرها ، ألوان جزئية من الليل الأكبر الذى يتمثل فى افتتاحية صلاح :

الليل ياصديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع فى بحر الحداد

نحن مقبلون إذن على « ليل شامل » ربما أحسست فيه بعذاب الحب ، أو وحشية المرض ، أو سيطرة اللذة ، ولكن هذه كلها ليست إلا ألوان الإطار الخارجى الذى يضم ليل صلاح عبد الصبور . فتلك المشاعر كلها بمثابة المدخل التمهيدى إلى هذا الليل الكبير :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق . . . والظلام محنة الغريب
يهب ثلة الرفاق فض مجلس السمر
« إلى اللقاء — وافترقنا — نلتقى مساء غد »
« الرخ مات — فاحترس — الشاه مات »
لم ينجه التدبير ، إنى لاعب خطير
أعود ياصديقتى لمنزلى الصغير

الليل هنا أعمق من الظلمة العابرة التى تسبق ضوء الفجر ، لأنه فيما يبدو لا فجر له . . عذاب هذا الليل لا يرادف السهاد ، إنما يرادف الإحساس بالنهاية التى يعلنها تعبير الوداع « إلى اللقاء » ، وهو يرادف الغربة فى العالم ، فالظلام محنة « الغريب » ، وهو يرادف الموت فلا بد أن يموت الملك فى لعبة الشطرنج مهما كانت براعة اللاعبين . ولا يمكن أن تكون لعبة الشطرنج سوى لعبة « الحياة والموت » ، فالليل عند صلاح هو عذاب المصير والغربة والموت ، هو مدلول « شمولى » لا يقبل التجزئة . وهو كما قلت مجرد مقدمة إلى بقية عناصر

التجربة ، ولكنه يتضمن السمة الرئيسية فيها . فسوف نتعرف على هذا الشمول فى المقطع الثانى ونحن نستمع بقلوب فزعة إلى قصة « الأجدل المنهوم » الذى يحط من السماء فجأة ليقتنص الطائر الصغير فى عشه الآمن . ونزداد تعرفاً على هذا الشمول فى المقطع الثالث مع « الطارق المجهول » . وفى المقطع الرابع مع « السندباد » . الشمول على هذا النحو يعنى تفتح التجربة على كافة المنافذ ، ومن ثم يستطيع الفنان أن يستوعب مختلف الوسائل التعبيرية فى صياغتها . بل إن التفاعل بين شمولية التجربة وأدوات التعبير يضفى على هذه الأدوات أيضاً سمة الشمول . فلقد كانت النزعة الدرامية بين الحوار والقصة « الداخلية » من الوسائل التى أكدت هذه السمة بشكل قاطع :

وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تائهون يطلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون
— « لاشىء فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء »
— « الخمر تهتك الأسرار »
— « وتفضح الإزار »
— « والشعار . . والدثار »
ويضحكون ضحكة بلا تخوم . .
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء

الحوار لا ينبثق بصورة آلية لأنه لا يتم من الخارج ، بل من أعماق التجربة الشاملة للحزن ، يتحول الليل إلى رمز للضياع . . فالمسرات الصغيرة كالنساء والخمر لا تجلب فى النهاية سوى الضحكات القصيرة الأجل ، السريعة الزوال بلا صدى . ومن هنا كانت الشطرة القصيرة فى الحوار ، والهدوء الموسيقى فى بقية الأبيات ، تأكيداً ملحاً على جوهر التجربة فى الإحساس بالحزن إحساساً ينتفى معه كل تجزىء لحساب العاطفة الشخصية أو الاجتماعية . فهو إحساس كيانى وكونى معاً ، هو رمز العلاقة بين الوجود والموجود، بين الذات والعالم . لهذا كان

الحوار تجسيداً دقيقاً لكل ما هو أعم وأكثر شمولا ، من وداع الأصدقاء كل مساء ، إلى لعبة الشطرنج ، إلى الضحكات «الصريعة بالسكتة القلبية» .أما «القصة الداخلية» فتبرز بوضوح فى المقطع الثانى «أغنية صغيرة» . فالطائر الصغير الذى يعيش مع وحيده الحبيب ، ينقض عليهما «أجدل منهوم» ذات مساء :

ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتى . . حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين

إن البساطة الشديدة فى احتيار التعبير الجزئى من هذا البناء لا ينبغى أن تخدعنا عن أهمية شكله الدرامى . ولعل هذا المقطع بالذات يثير التساؤل حول هده الصديقة التى تخللت القصيدة كلها كرمز للمخاطب ، فهى لا تقوم فى واقع الأمر مكان الحبيبة . والقصيدة بالتالى لا تتخذ شكل الرسالة . إن الأقصوصة الداخلية التى تتردد مع مأساة الطائر الصغر أو بشاعة الطارق المجهول لا تؤكد أن هناك طرفاً آخر فى العلاقة الرئيسية بالتجربة ، غير الكون أو هذا العالم . وهكذا تصبح القصة الداخلية لوناً من ألوان المونولوج الداخلى يجسم لنا هذا «التناظر» فى هيكل التجربة . ولا ريب أن لعبة الشطرنج ووداع الأصدقاء وقصة السندباد ، كلها توحى بأن ثمة صراعاً بين نقيضين . كما أن نهاية اللعبة والضحكات التى بلا تخوم ومأساة الطائر ، جميعها توحى بنجاح أكيد لأحد هذين النقيضين هو المصير التراجيدى الحاد . فالصديقة إذن ، أداة تعبيرية ، لجأ إليها الشاعر فى صياغة تلك الأقصوصة الداخلية كوسيط رمزى للحوار القائم بينه وبين العالم . ذلك أن صلاح عبد الصبور لم يتخل عن المجرى العاطفى فى قصيدته ، فهو يعتمد فى تجسيم أزمته مع الوجود على مركب عاطفى يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تتبلور فى كياننا «كلا» شاملا لمأساتنا الكبرى . ولا أعرف شاعراً آخر — غير بدر شاكر السياب — أعطى الحوار الداخلى هذا المعنى . . ومع هذا ترتفع

قيمة المحاولة فى قصيدة صلاح على ما عداها فى أنها لم تكن رمزاً سياسيًّا أو اجتماعيًّا ، ولكنها قضية القضايا فى حياة البشر .

* * *

والسمة الثانية لهذه القصيدة الرائدة ، هى تعدد الصور واختلافها على الرغم من اشتراكها فى وحدة شعورية ، وقضية فكرية واحدة . ولا أعتقد أن هناك من يختلف معى فى القول بأن الفضل الأول فى استخدام هذه الوسيلة التعبيرية يعود إلى ت . س . إليوت . فأية نظرة سريعة إلى « الأرض الخراب » أو « الرجال الجوف » أو « أربعاء الرماد » تؤدى بنا إلى هذه النتيجة . ولكن يتبقى للشاعر العربى — بعد ذلك — استخدامه الممتاز لهذه الأداة . فقد كان التناظر القائم منذ البداية فى هيكل التجربة ، مبرراً هامًّا عند صلاح عبد الصبور لأن يلجأ إلى « تنوع » الصور الموضوعية المعادلة لمجراه الشعورى ، بحيث لا يفتقد هذا التنوع ما يمكن استخلاصه من « وحدة » . ويتم ذلك عادة بواسطة « المحور » الفكرى الذى ينتظم مقاطع القصيدة . فى المقطع الأول « بحر الحداد » مهّد لنا الشاعر تجربته بالليل الذى ينفضه بلا ضمير ، وذكرى وداع الأصدقاء ، ولعبة الشطرنج ، وأصوات الثلاثة التى تنداح فى السكون مثل البكاء . وفى المقطع الثانى « أغنية صغيرة » كانت حكايته حزينة الختام لأن طائره الصغير صرعه الأجدل المنهوم . وهو يصارحنا بأن حزن حكايته لم يأت عبثاً . بل لأنه حزين . . لماذا ؟ يجيب فى المقطع الثالث « نزهة الجبل » :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء
« إلى المصير ! » . . والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير

قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم

وموعدى المصير . . والمصير هوة تروع الظنون .

يتضح لنا الجبل كرمز إلى الانطلاق أو العتق والخلاص ، فالنزهة والوعد بها ليست إلا الرغبة فى هذا التحرر من حركات لعبة الشطرنج ، من أظافر الأجدل المنهوم ، من المصير . ولكن المجهول له بالمرصاد ، فالموعد لن يكون نزهة على الجبل — فهذه الرغبة فى الخلاص لا تتجاوز عتبات الحلم — وإنما الموعد الحقيقى الوحيد هو المصير ، هو « الهوة » التى تروع الظنون . هكذا يؤدى التسلسل الشعورى منذ البداية . . فالتمهيد المأساوى بالليل والعذاب ولعبة الشطرنج ، والحكاية الحزينة التى تنتهى بقتل الطائر المسكين ، لابد أن تكون حلقتهما الثالثة هى ذلك « الطارق » الذى لا يحول بين الشاعر ونزهة الجبل فحسب ، بل بين ليله والفجر . إنه ليل بلا فجر ، فقبل أن تتبلج أضواء الفجر ينتظره المصير . هناك الهوة بين الليل والفجر . إن لعبة الشطرنج تختلف عن حكاية الأجدل المنهوم ، وهذه لا تقترب من واقعة الطارق المجهول . . إلا أن الصور الثلاث تتآزر فيما بينها فى وحدة شعورية كاملة . ذلك أن الشاعر لم تغره فتنة إحدى الجزئيات دون غيرها ، بل كان همه الأول هو « الربط » الدينامى بين مختلف الصور التى تعكس واقعه النفسى الحزين . وإذا كان التناظر هو عماد التجربة الجمالية فى القصيدة كلها ، فقد كان التناظر كامناً فى كل مقطع منها : أولئك الذين يضحكون فى ظلام الليل ضحكاً « كالبكاء » ، ذلك الطير الصغير وإلفه الحبيب يكتفيان بحسوتا منقار ثم يفجأهما الأجدل المنهوم ، وهكذا أقبل الطارق المجهول فى الوقت الذى يفكر فيه بنزهة الجبل . إن هذا التناظر فى كل مقطع لم يشذ عن التناسق العام فى تناظر القصيدة بأكلها . وهو لم يقتصر على التناظر الصورى . وإنما تضمن مختلف المستويات الفكرية والنغمية .

• • •

وإذا كان التناظر هو التناقض والتقابل فى آن ، فإن الثلاثة مقاطع الأخيرة تصوغ السمة الثالثة فى هذه القصيدة الهامة ، وهى « التركيب » بين المتناقضات . يقول الشاعر فى المقطع الرابع « السندباد » :

في آخر المساء يمتلئ الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويتلوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟
« السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت ! ! »

الندامى :

هذا محال، سندباد أن نجوب البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

إن الشاعر لا يترك رموزه معلقة في الفضاء . بل هو يربط بينها وبين مقاطع التجربة من جهة ، وبينها وبين القارئ من جهة أخرى . نحن لم ننس بعد المقطع الأول « بحر الحداد » ورحلة الضياع التي يقوم بها الشاعر خلاله أثناء الليل . وها هوذا يلح في الأبيات الأخيرة على حكاية الضياع في بحرالعدم . فالعلاقة بين الرحلة والحكاية ، وبين الحداد والعدم ، هي علاقة ترادف لا أكثر . وننتقل إلى مقدمة « السندباد » فنعثر على تلك الأوراق المطلسمة الخطوط والجبين الذي ينضح بالعرق والدخان . . فنحن إذن مع « فنان » يجوب رحلة العذاب

مع تجربة الحلق ، لعله يحقق نزهة الجبل على نحو من الأنحاء . وهذه هى همزة الوصل بين تلك المقدمة السريعة وبقية المقطع . فالسندباد هو نمط من الناس ، يعز عليه أن يجهل ذاته ووجوده فيبدأ رحلاته المغامرة من أجل « المجهول » . وبقية البشر يكتفون غالباً بالاستماع إلى هذه المغامرات التى تتكامل مع مضاجعة النساء وغرس الكروم ونبيذ الشتاء فى صياغة حياتهم الهادئة المستريحة المطمئنة . هذا « التركيب » من المغامرة والاستسلام ، يتولد عنه معنى « البطل المعذب » الذى سبق أن التقينا به فى المقاطع الثلاثة الأولى . فهو وحيد فى تجربته الفذة ، فى رحلة الضياع ، وبحر العدم . وهو لا يلتقى مع المجموع إلا إذا أصبحت الرحلة مجرد حكاية تستهوى العقول الكسلى والقلوب الآمنة .

هذا التركيب بعينه هو ما نطالعه فى المقطع الخامس « الميلاد الثانى » حيث يلعب الأطفال « لعبة العريس والعروس » وحيث يقسم العشاق بالعهد الذى لن يهون . . ثم يذكر فجأة « صديقى ! عمى صباحاً ، هل ذكرت نزهة الجبل ؟ » فهو لا يستطيع أن يذكر الميلاد وأفراح الحياة إلا وتنقض عليه ذكرى نزهة الجبل . . أليس شيئاً طبيعياً أن تتم أفرح البشر بالخلاص والانطلاق والتحرر ؟ ولكنه يعود فى المقطع السادس « إلى الأبد » فيذكر لعبة الشطرنج ، لا ليربط بين البداية والنهاية فحسب ، بل ليجمع بين أطراف الصراع فى وحدة تركيبية واضحة :

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ! وبعد غد !

سنلتقى إلى الأبد

* * *

لو أضفنا إلى السمات السابقة لرحلة فى الليل ، ما اشتملت عليه من تأثرات بالأساطير الشعبية والتراث الشعبى والثقافة الغربية والشرقية بغير أن تنتقص هذه التأثيرات من أصالة التجربة ، فإننا نضطر إلى التوقف عند المكتسبات العديدة التى أثرت بها هذه القصيدة شعرنا الحديث ، بل نستطيع أن نحدد لماذا كانت رحلة فى الليل قصيدة رائدة .

وسوف أستخدم للتدليل على أهمية هذه القضية منهج التناظر الذى أجاد

الشاعر استخدامه فى قصيدته . . ذلك أننى سأتناول قصيدته «الظل والصليب» من ديوانه الثانى «أقول لكم» للمقارنة بينها وبين «رحلة فى الليل» من عدة زوايا .

الزاوية الأولى وهى «شمولية التجربة» تتحقق فى الظل والصليب ، بصورة تقريرية ، ولا أقول تجريدية كما قد يظن الشاعر ، إذ أن هناك فرقاً واضحاً بين التقرير والتجريد . . فالتجريد يحدث فى اللحظة التى يحيل فيها الفنان الاهتمامات الجزئية إلى قضية كلية . أما التقرير فهو الصياغة المباشرة للتجربة . بل إن تعبير «التجربة» يتردد كثيراً فى اللحاق بالمباشرة والتقريرية . فالتجربة تتطلب تجسيداً ومعادلا موضوعيًّا حتى يمكن القول بأنها تحققت فنيًّا . والتجسيم ربما يتم بواسطة الأسطورة الواحدة التى تعانق أجزاؤها مدلولات التجربة . وربما يتم بواسطة إشارات أسطورية عديدة ، تماثل الإشارة الواحدة منها إحدى جزئيات التجربة . وقد يلجأ الشاعر إلى صور من التاريخ المعاصر أو القديم ، أو من حياتنا اليومية . ولقد تمرس صلاح عبد الصبور فى شعره على مختلف هذه الوسائل ، بل كان كثير التنقل من الاستخدام الرومانسى للرمز أو الصورة ، إلى الاستخدام الواقعى أو الكلاسيكى . أى أننا ، ونحن نقرأ الظل والصليب نقف حقًّا بإزاء شاعر كبير ورائد . ومن جانبى أعتقد أن ديوان «أقول لكم» بأجمعه يغلب عليه الطابع التجريبى . فالشاعر يكاد يهجر الغنائية التى كانت تسم «الناس فى بلادى» . وهو يحتكم فى معظم الأحيان إلى المنطق الفكرى فى تبرير وجوده . إلا أننا لانكتشف امتداداً أصيلا فى الديوان لرحلة فى الليل ، فهى القصيدة الوحيدة فى ديوانه السابق التى تحمل كافة السمات التى حاول تحقيقها فى «أقول لكم» ، ومع هذا نراها لم تتحقق أو تزدهر . فبعد أن كان الشاعر يقدم لتجربته برمز شامل لجوهرها يستمده من أكثر الصور لديه تعبيراً كالليل ، يدفع إلينا الآن تجربته بانفعال صارخ :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة . ويهبط السأم .

أى أننا لا نفاجأ بتجربة خصبة متعددة الأبعاد ، بل نستقبل النتائج الانفعالية فحسب . لهذا جاء التشبيه هو الخامة الفنية الأساسية . والتشبيه فى ذاته ليس عيباً، ولكنه إذا أقبل كبديل جزئى عن شمول التجربة ، فإنه يفقد قدرته على تجسيد جوهرها . وتلتقى « الحكمة البليغة » مع التشبيه القريب المنال ، فيقول الشاعر :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلنى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته ، وعدت دون موت

وبالرغم من الوحدة الفكرية التى تتخلل هذه الأبيات ، وما سبقها . . فإننا لا نكتشف مجرى شعورياً محدداً . ولقد وضع الشاعر يده على معين لا ينضب فى اختياره للظل ، والصليب ، ولكنه لم يستخدمهما قط كبديل موضوعى للتجربة ، على نقيض ما نرى عند ت . س إليوت فى استعماله لسلسلة من الكنايات حول « الكلمة » أدق ما فى المعانى التجريدية المسيحية — كما يقول ألن تيت [1] — وقد نجحت فى خلق الأثر الوجدانى الذى تحدثه التجربة للقارئ . يردد إليوت :

If the lost Word is lost, if the spent Word is spent.
If the unheared, unspoken.
Word is unspoken, unheared.
Still is the unspoken Word, the Word unheared.
The Word without a Word, the Word Within.
The world and for the world.

لئن كانت الكلمة المفقودة مفقودة ، ولئن كانت

الكلمة المبذولة مبذولة

لئن كانت الكلمة غير المسموعة غير المنطوقة

غير منطوقة ، غير مسموعة

فما زالت موجودة الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة

(١) راجع كتابه المترجم للعربية « دراسات فى النقد » بقلم عبد الرحمن ياغى .

غير المسموعة
الكلمة بدون كلمة ، الكلمة فى
العالم ، ومن أجل العالم

إن المعنى التجريدى فى هذه الأبيات ، قد ارتدى شكلا غير تجريدى على الإطلاق ، هو الإلحاح الصوتى — بالصورة والوزن — على ذلك المعنى الذى لا يبعد كثيراً عما أراده صلاح عبد الصبور . لم يكن الظل أو الصليب إلا هيكلا أسطورياً يسمر الشاعر على خشبته أو طيفه مأساة الإنسان الذى يحيا بلا ظل ، وبلا صليب . التجربة فى وجدان الشاعر ، كبيرة حقًّا . أتصورها فى كارثة البطل التراجيدى المعاصر — إنسان القرن العشرين — حين يحس فجأة بجذعه يتهاوى فى الفراغ ، لاتسنده عقيدة أو قيمة أو نظرية ، إنسان بلا نير يحمله ، بلا صليب ينزف عليه دماء التجربة ، فتكتسب حياته دلالة ، ووجوده معنى . إنه شهيد من نوع جديد ، فهو لا يستشهد بالموت، وإنما بالحياة ، بالحياة — هكذا — عبثاً فى عبث . لهذا يسأم اللعبة ، ويصبح الملل هو الصليب الجديد لإنسان هذا العصر والأوان :

إنسان هذا العصر سيد الحياة
لأنه يعيشها سأم
يزنى بها سأم
يموتها سأم . . . .

هكذا أتصور تجربة الشاعر قبل أن تولد ، وهكذا نقرأها بعد الميلاد ، فما أبعد المسافة بين الاثنين؟ لقد توافرت لهذه التجربة أبعاد فكرية لم تتوافر لرحلة فى الليل ، فقضت عليها بدلا من أن تزيدها غنى. «رحلة فى الليل» تقول لنا ما أبشع المصير ، ولكن فلنظل فى الحلبة ، لا ينبغى أن نرفع الراية البيضاء. «الظل والصليب» تبدأ من هذه النهاية فتقول لنا: مصيرنا الذى نعيشه أكثر بشاعة ، فنحن نموت مرتين ، الأولى نموتها على ظهر هذه الأرض ، والأخرى فى جوفها ، ما أبشع موتنا الأول — فى هذه الحياة ، فى هذا العصر — بلا صليب ، فالموت الآخر يتم على صليب المجهول أو القدر ، وكان أجدادنا يموتون فى سبيل إحدى القيم ، أما نحن — شهداء القرن العشرين — فقد سحبت الأرض من تحت أقدامنا ،

وعلينا أن نعيش فى عمار الزلازل والبراكين التى تغلى فى أعماقنا فى صورة الملل ، فى إطار من السأم ! التجربة هنا ، عميقة الغور إلى حد بعيد ، ومن حرارتها التى ألهبت وجدان الشاعر وفكره ، سارع إلى صياغتها وهو ما يزال فى مرحلة الانفعال الساخن ، ومن ثم بقيت فى مرتبة باردة من المباشرة والتقريرية ، فمن حيث أراد الشاعر توصيل التجربة فى دفقة شعورية حارة كتلك التى تكوى ذرات دمه ، لم يستطع أن يثير فينا نفس الإحساس والانفعال ، ذلك أنه لم يجسم هذا الشعور فى صور قادرة على عكسه فى كيان القارئ ووعيه .

* * *

مقطعان اثنان فقط ، هما اللذان حاول فيهما الشاعر أن يجسد عاطفته وتجربته وقضيته ، فقال فى المقطع الثانى :

قلتم لى
لا تدسس أنفك فيما يعنى جارك
لكنى أسألكم أن تعطونى أنى
وجهى فى مرآتى مجدوع الأنف

وهى صورة جزئية جميلة بلا شك ترمز إلى التطلع والشوق إلى المعرفة ، وكيف يقابل الإنسان الذى يحمل هذه الصفات بالزجر ، غير أن باطنه ملىء بالمرارة لأن هذه الصفات التى يحملها فى حالة هزيمة وانكسار ، لأن السأم قتل الرغبة فى التطلع ومعرفة المجهول ، لأن أنفه « مجدوع » فى مرآة نفسه التى لا يراها الآخرون . ولكن هذه الصورة الجزئية تفقد فعاليتها لانعدام همزة الوصل الشعورية بينها وبين بقية المقاطع ، فهى مستوى تجسيمى معين ، وما قبلها تقريرى مباشر ، وما بعدها مستوى تجسيمى من نوع مختلف لا يستبدل التناظر بمنهج آخر يثرى التجربة ويضيف إليها ، ولا يبقى على التناظر الذى عرفناه فى القصيدة السابقة قادراً على حمل العبء . . لهذا لا تكتسب هذه الصورة الجميلة سمة الشمول ، بل تصبح أداة « جزئية » ثمينة ، لا تؤدى عملها ما دامت لا تنتمى — من حيث وظيفتها الفنية — إلى بقية الجهاز .

المقطع الثالث يقدم لنا الصورة الثانية :

ملاحنا مات قبيل الموت ، حين ودع الأصحاب .
والأحباب ، والزمان ، والمكان
عادت إلى قمقمها حياته ، وانكمشت أعضاؤه ، ومال
ومد جسمه على خط الزوال
يا شيخنا الملاح ، قلبك الجرىء كان ثابتاً ، فماله استطير
أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد . . .
ثم قال :
— هذى جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور
وانكبتا . . ندنو من المحطور ، لن يملتنا المحظور
— هذى إذن جبال الملح والقصدير
وافرحا . . نعيش فى مشارف المحظور
نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير
مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير

هذه الصورة الرائعة لإنسان هذا العصر الذى يرتمى فى أحضان المغامرة ، ولكنه لا يعيش لينتصر ، ولا يعيش لينهزم ، ولكنه يموت قبل أن يصارع التيار . . هذه الصورة لا يلتقى منسوبها مع المستوى الانفعالى للتجربة بشكل عام ، ولا يلتقى مع بقية المقاطع بشكل خاص . فالملاح كتجسيم موضوعى لإنسان عصرنا ، يحمل ذروة التعبير عن مأساة هذا الإنسان فى هذا العصر ، فهو يشير إلى جبال الموت ويحكى قصة القدر ويعوص إلى القرار فى سلام القد حولنا الملل إلى آلهة بالرغم منا ، بل تم ذلك دون أن نعطى الكلمة الأخيرة قبل الإعدام. ومعنى ذلك أن السأم هو أحد عناصر موتنا ، هو المقدمة التمهيدية إلى مصيرنا البشع . والمؤسف حقاً، أن المقدمة أكثر بشاعة من النتيجة .

صلاح عبد الصبور لا يربط بين أجزاء « الظل والصليب » ربطاً ديناميا ً ،

فالمدخل الطويل الصارخ بالسأم ، يتلوه الأنف المجدوع فى المرآة ، ثم الملاح الصريع ، فهذه الخاتمة :

هذا زمن الحق الضائع
لايعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك

إنه الملل ، فى النهاية ، هو الصليب . وهو القاتل . وهو من يقيدون جرائمه دائماً « ضد مجهول » . الخيط الفكرى إذن . شديد الوضوح . فالسأم — فى المستوى النظرى — هو الذى يتسلل من المدخل عبر المرآة والأنف المجدوع . وهو الذى يغرى الملاح بالمغامرة والاستسلام فى آن واحد ، وهو الذى يجعل من الحق الضائع بطلا لهذا الزمان . غير أن الخيط الفكرى وحده لا يصنع شيئاً . لا يكسب التجربة وهج الحياة ، لا يملأ شرايينها بالدم . ولا يسرى فى خلاياها مسرى الكهرباء . التجسيم الموضوعى ذو المحتوى العاطفى هو وحده الخالق المبدع للتجربة الشعرية النابضة ، ثم التقارب بين مستويات هذا التجسيم فى مختلف مقاطع القصيدة . يخلق التوازن والتناسق فى هيكل التجربة الشعورية ككل . وبغير هذين العنصرين لا يتحقق التكامل النغمى أو المحور الدرامى أو الانسجام فى وحدة القصيدة ، وهذا ما انحدرت إليه قصيدة « الظل والصليب » بالرغم من خطورة تجربتها وغناها « على المستوى النظرى » وبالرغم من روعة تجسيم بعض أجزائها « فى المستوى التطبيقى » ولكنها — فى الطريق من النظرية إلى التطبيق — سقطت ضحية الانفعال الحار الذى لم يبرد أثناء عملية الخلق . لقد توافر لها ما لم يتوافر « لرحلة فى الليل » من أبعاد فكرية ، ولكنها لم ترتفع إلى مستوى تلك القصيدة الرائدة ، لأنها افتقدت أدوات التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال وإثارتهما فى وجدان القارئ بصورة مماثلة أو قريبة من الإحساس الأصلى عند الشـــاعر .

لذلك أبادرُ إلى القول بأن « رحلة فى الليل » ماتزال فى مقدمة إنتاج الشاعر صلاح عبد الصبور ، بل فى مقدمة الشعر المصرى الحديث . ولشد ما يؤلمنى ألا أجد لها امتداداً – ولا أقول شبيهاً – فى شعر صلاح أو غيره . وإننى أتوقع لهذا الامتداد أن يكون أكثر ازدهاراً ، فلا يصبح الشاعر مجرد « شاهد » لعصره ، بل تنمو تجربته لتصبح « رؤيا » لعالم جديد ، وهى المحاولة التى بذلها صلاح فى « أقول لكم » بإخلاص شديد . إلا أن غلبة الطابع الانفعالى على التجربة الشعرية لم يتح لها من النضج ما ترتفع به إلى مستوى الرؤيا ، ففى غمرة الإحساس المتضخم بالتجربة الجديدة ، تناسى الشاعر – فيما يبدو – حاجتها إلى مرحلة كافية للنضج حتى لا يتعارض الفكر مع الشعر. إلا أن هذه النتيجة لا تبخس المحاولة الريادية – فى شعرنا المصرى – قيمتها ، فلئن كان ديوان « أقول لكم » يغلب عليه التجريب فإن الشعر العربى الحديث بأكمله مايزال فى مرحلة تجريبية ، ويكفى صاحب « الناس فى بلادى » و « أقول لكم » أنه ارتاد الطريق المحفوف بالمخاطر إلى خلق شعر حديث بحق . أخفق فى بعضه ، ونجح فى بعضه الآخر ، ولكنه فى الحالين كان رائداً شجاعاً .

فهرس الاعلام
الشخصيات والاماكن

ا

١ ـ ابراهيم (شخصية فنية في « مأساة الحلاج » لصلاح عبدالصبور) ٩٩
٢ ـ ابراهيم (شخصية شعرية ليوسف الخال) ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨١ ، ١٨٢
٣ ـ ابراهيم (حافظ) ٤٣
٤ ـ ابراهيم (محمد طلبه) ٢٠١
٥ ـ ابن احمد (الخليل) ١٠٨
٦ ـ ابن برد (بشار) ١٠٤
٧ ـ ابن خلدون ١٠٥
٨ ـ ابن رشيق ١٠٥
٩ ـ ابن الرومي ١٠٤ ، ١٦١
١٠ ـ ابن سينا ١٠٤
١١ ـ ابن قتيبة ١٠٤
١٢ ـ ابن المعتز ١٠٥
١٣ ـ ابو تمام ٣٢ ، ١٠٤
١٤ ـ ابو حديد (محمد فريد) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٢٠٧
١٥ ـ ابو الحسن ٣٥
١٦ ـ ابو ربيعة (عمر بن) ٣٤
١٧ ـ ابو سنه (محمد ابراهيم) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠
١٨ ـ ابو شادي (د. احمد زكي) ٤١ ، ٤٣
١٩ ـ ابو شقرا (شوقي) ٧٦
٢٠ ـ ابو شبكة (الياس) ١٠٨ ، ١٦٠
٢١ ـ ابو العتاهية ١٠٤ ، ١٠٥
٢٢ ـ ابو العلاء ٢٠٤

٢٣ ـ ابو نواس ١٩ ، ٣٢ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
٢٤ ـ اديب (البير) ٣٧
٢٥ ـ أدونيس (علي احمد سعيد) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١٠٠ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٩
٢٦ ـ اراغون (لويس) ١٧ ، ١٨ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
٢٧ ـ استامبول ٢٢٧
٢٨ ـ اسماعيل (د٠ عز الدين) ٥٥ ، ١١٥
٢٩ ـ اسماعيل (محمود حسن) ٣١ ، ٥٥
٣٠ ـ اشعيا (احد انبياء التوراة) ٨٨
٣٢ ـ افتشنكو (يوجين) ١٨
٣٣ ـ افريقيا ١٧٨
٣٤ ـ اليوت (ت٠ س) ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٧٣ ، ٩٥ ، ٩٦، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٤٨ ، ٢١٣، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٣ ، ٢٣٨
٣٥ ـ اميركا ١٠٧ ، ١١٨ ، ١٣٠ ، ١٧٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٢
٣٦ ـ انيس (د٠ عبد العظيم) ٤٢
٣٧ ـ اهرنبورغ (ايليا) ٤٩ ، ٢٠٣
٣٨ ـ أودن ١٥٠
٣٩ ـ أورفيوس (شخصية اسطورية) ١٦٣ ، ١٨٦
٤٠ ـ أوروبا ١١٨ ، ١٣٠
٤١ ـ الابنودي (عبد الرحمن) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧
٤٢ ـ الاخفش ٣٥
٤٣ ـ ايلوار (بول) ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩
٤٤ ـ ايليا (احد انبياء التوراة) ٨٨
٤٥ ـ ايوب (كامل) ٧٥

ب

٤٦ ـ بابل ٩٧
٤٧ ـ البارودي (محمود سامي) ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦
٤٨ ـ باريس ٢٠٢

٤٩ ـ الباقلاني ١٠٥
٥٠ ـ باكثير (علي احمد) ٣١ ، ١٠٨ ، ١١٢
٥١ ـ بانوش (ماريا) ٢٠١ ، ٢٠٢
٥٢ ـ باوند (عررا) ١١ ، ١٨ ، ١١٤
٥٣ ـ بايرون (اللورد) ١٤
٥٤ ـ البحاري (محمد) ١١٦
٥٥ ـ براكس (غازي) ١٠٣ ، ١٠٤
٥٦ ـ برلين ٢٠٢ ، ٢٠٣
٥٧ ـ بروست (مارسيل) ١١
٥٨ ـ بروفروك (شخصية شعرية لاليوت) ١٤
٥٩ ـ بروميثيوس (شخصية أسطورية يونانية) ٩٤ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٩٦
٦٠ ـ برونو ١٠٠
٦١ ـ بريخت (برتولد) ٦٥
٦٢ ـ بغداد ٢١٩ ، ٢٢٨
٦٣ ـ بو (ادغار الان) ١١٠
٦٤ ـ بودلير ١٦
٦٥ ـ بور سعيد ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨
٦٦ ـ البياتي (عبد الوهاب) ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٥ ، ٩٦، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩
٦٧ ـ بيرس (سان جون) ١٧ ، ٩٤
٦٨ ـ بيكاسو ٢٠٣

ت

٦٩ ـ تامر (زكريا) ٤١
٧٠ ـ ترومان ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٣
٧١ ـ تشوسر ١٦
٧٢ ـ توفيق (بدر) ٧٥ ، ٨١
٧٣ ـ التونسي (بيرم) ٣٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١

٧٤ ـ تونغ (ماوتسي) ١٨٨

ج

٧٥ ـ جابر (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧
٧٦ ـ جاهين (صلاح) ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤، ٦٦ ، ٦٧
٧٧ ـ جبرا (جبرا ابراهيم) ٢٨ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٣٩
٧٨ ـ جبران (جبران خليل) ٣٥ ، ٨٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٢
٧٩ ـ الجبل (بدوي) ٣٨
٨٠ ـ الجزائر ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٨ ، ١٩٣ ، ٢٢١
٨١ ـ جواد (كاظم) ٣٨
٨٢ ـ الجواهري (محمد مهدي) ٣٨
٨٣ ـ جميلة (البطلة الجزائرية وشخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
٨٤ ـ جوليانا (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٦ ، ١٦٧
٨٥ ـ جولييت (بطلة مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
٨٦ ـ جومو (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧
٨٧ ـ جويس (جيمس) ١١
٨٨ ـ الجيوسي (د. سلمى الخضراء) ١٤٢

ح

٨٩ ـ الحاج (انسي) ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥
٩٠ ـ حاوي (خليل) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٩
٩١ ـ حجاب (سيد) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨
٩٢ ـ حجازي (احمد عبد المعطي) ٢٥ ، ٤٩ ، ٥١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٢
٩٣ ـ الحجازي (زكريا) ٤١
٩٤ ـ حداد (فؤاد) ٥٨ ، ٥٩
٩٥ ـ الحداد (نجيب) ١٠٦ ، ١٠٧
٩٦ ـ الحريري ٢١٩

٩٧ ـ حسن (محمد عبد الغني) ١٠٨
٩٨ ـ حسين (د. طه) ٢٠ ، ٢١ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ١٠٢
٩٩ ـ حقي (بديع) ٣٨ ، ٤١
١٠٠ ـ حكمت (ناظم) ١٧ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٢ ، ١٢٢ ، ١٤٩ ، ١٦٤ ،
١٦٥ ، ٢٢٧
١٠١ ـ الحلبي (فرانسيس مراش) ١٠٦
١٠٢ ـ حمزه (عبد القادر) ٥٧
١٠٣ ـ حنا (توفيق) ٢٠١
١٠٤ ـ الحومانى (محمد علي) ٣٨
١٠٥ ـ الحيدري (بلند) ٣٨ ، ٧٦

خ

١٠٦ ـ الخال (يوسف) ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٦ ،
١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ،
١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨
١٠٧ ـ خالص (د. صلاح) ٢٦
١٠٨ ـ الخطيب (يوسف) ٣٨
١٠٩ ـ الخفاجي (ابن سنان) ١٠٥
١١٠ ـ خميس (شوقي) ٧٥
١١١ ـ خوري (رئيف) ٣٨ ، ٤١
١١٢ ـ الخيام (عمر) ٩٨

د

١١٣ ـ درويش (الشيخ سيد) ٥٨
١١٤ ـ دنقل (أمل) ٧٥
١١٥ ـ الديب (بدر) ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨
١١٦ ـ ديكارت ٢٠

ر

١١٧ ـ رامبو ١١٤
١١٨ ـ الراوي (عدنان) ٤١
١١٩ ـ رزوق (د. اسعد) ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ،

١٣٩ ، ١٤٢
١٢٠ ـ رور نتال ١٥ ، ١٦
١٢١ ـ روسيا ٢١٣
١٢٢ ـ روميو (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
١٢١ ـ الريحاني (امين) ١٠٨
١٢٤ ـ الريس (رياض مجيب) ٧٦

س

١٢٥ ـ سارتر (جان بول) ١٢١ ١٢٤ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٨٦
١٢٦ ـ ستويل (ايديث) ٧٣
١٢٧ ـ ستيته (صلاح) ٤٩
١٢٨ ـ السحرتي (مصطفى عبد اللطيف) ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
١٢٩ ـ السروجي (ابو زيد ـ شخصية شعرية للبياتي) ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢٥ ، ٢٢٧
١٣٠ ـ سرور (نجيب) ٤٣ ، ٧٥ ، ١٤٢
١٣١ ـ سعد (د. علي) ٢٦
١٣٢ ـ سعيد (د. خالدة) ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥
١٣٣ ـ سقراط ١٠٠
١٣٤ ـ سكوت (وولتر) ٣٤
١٣٥ ـ سند (كيلاني) ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٠٠
١٣٦ ـ سندباد (شخصية شعرية لعبد الصبور) ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٣٦
١٣٧ ـ السودان ١٦٩
١٣٨ ـ سوريا ١٥٥ ، ١٥٦
١٣٩ ـ السياب (بدر شاكر) ٥ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٧ ، ٥٣، ٥٥ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٧ ، ١١٤ ، ١٣٩ ، ١٤٩ ، ١٥٩ ، ٢٠٤ ، ٢٣٢
١٤٠ ـ السيد (احمد لطفي) ٥٧
١٤١ ـ السيد (مهران) ٧٥
١٤٢ ـ سيريف (شخصية اسطورية يونانية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٧١

ش

١٤٣ ــ شار (رينيه) ١١٤
١٤٤ ــ شاهين (نجيب) ١٠٧
١٤٥ ــ الشبلي (شخصية فنية في « مأساة الحلاج » لعبد الصبور) ٩٩
١٤٦ ــ الشدياق (احمد فارس) ١٠٦
١٤٧ ــ الشرقاوي (عبد الرحمن) ٤٣ ، ١٠١ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣، ٢١٤
١٤٨ ــ شكري (عبد الرحمن) ٢٠ ، ٢٢ ، ٤٢
١٤٩ ــ شكسبير ١٦ ، ٣١ ، ٢٠٧
١٥٠ ــ شلي ١٤
١٥١ ــ الشواف (خالد) ٤١
١٥٢ ــ شوبان ٣٥
١٥٣ ــ شوقي (احمد) ٢٠ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ١١٩
١٥٤ ــ شوشه (فاروق) ٧٥

ص

١٥٥ ــ صايغ (توفيق) ٢٨ ، ٤٩ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠، ٩١
١٥٦ ــ صبحي (حسن عباس) ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢، ١٧٤ ، ٢٠٠
١٥٧ ــ صبحي (محيي الدين) ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠
١٥٨ ــ صنين (جبل في لبنان) ٢٢٢
١٥٩ ــ صيدح (جورج) ٤١ ، ١٠٣
١٦٠ ــ الصين ٢٠٣

ط

١٦١ ــ طراد (ميشال) ٦٨ ، ٦٩
١٦٢ ــ طروادة ٢١٩
١٦٣ ــ طه (علي محمود) ٣١

١٦٤ ـ طوقان (فدوى) ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٩ ، ١٤٢

ع

١٦٥ ـ العالم (محمود امين) ٢٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٣
١٦٦ ـ العامل (رشدي) ٧٦
١٦٧ ـ عباس (د٠ احسان) ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤ ، ٢١٣ ، ٢١٤
١٦٨ ـ عبد الحليم (ابراهيم) ٢٠٣
١٦٩ ـ عبد الحليم (كمال) ٤٣
١٧٠ ـ عبد الحميد (ابان ابن) ١٠٤
١٧١ ـ عبد الرحمن (د٠ عائشة) ٥٣
١٧٢ ـ عبد الصبور (صلاح) ٢٠ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦١ ، ٧٣ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠، ١٠١ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥، ١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ٢٠٣ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٣
١٧٣ ـ العراق ١٦٥ ، ٢١٤ ، ٢١٦
١٧٤ ـ عروس (ابن) ٥٦
١٧٥ ـ العسكري (ابو هلال) ١٠٣
١٧٦ ـ العقاد (عباس محمود) ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٤٣ ، ٥١ ، ٥٥ ، ١٤٦ ، ١٦١
١٧٧ ـ عقل (سعيد) ٧١ ، ١٠٨ ، ١١٩
١٧٨ ـ عمار (كمال) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠
١٧٩ ـ عواد (موريس) ٦٩ ، ٧٠
١٨٠ ـ عوض (د٠ لويس) ٢١ ، ٢٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٤٠ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧، ٢١٠

غ

١٨١ ـ غاليليو ١٠٠

١٨٢ ـ غاندي (المهاتما) ٢١٤
١٨٣ ـ غانم (عبد الله) ٦٩ ، ٧٠
١٨٤ ـ غنيم (عبد الرحمن) ٨٠
١٨٥ ـ غوركي (مكسيم) ٢٢٢
١٨٦ ـ غيرالدي (بول) ١٦٠

ف

١٨٧ ـ فاليري ١١٤
١٨٨ ـ فرمان (غائب طعمه) ٢٦
١٨٩ ـ الفزاوي (الربيع بن ضبع) ٣٥
١٩٠ ـ فلسطين ٢١٥ ، ٢٢٣
١٩١ ـ فهمي (عبد العزيز) ٥٧
١٩٢ ـ فياتنام ٢٠٣
١٩٣ ـ الفيتوري (محمد) ٣٨ ، ٧٥

ق

١٩٤ ـ القاهرة ٢١٠ ، ٢١٣
١٩٥ ـ قباني (نزار) ٤٩ ، ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠
١٩٦ ـ القط (د٠ عبد القادر) ٣٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ١٠٣
١٩٧ ـ قطرب ٣٥

ك

١٩٨ ـ كاسترو ١٩٤
١٩٩ ـ كافكا (فرانز) ١١ ، ١٢١
٢٠٠ ـ كبلنغ (رديارد) ١٢٢
٢٠١ ـ كمال الدين (د٠ جليل) ٥٣ ، ٥٤
٢٠٢ ـ كمبردج ٢٠٧
٢٠٣ ـ كوبا ١٩٤

٢٠٤ ـ كوريا ٢٠٣
٢٠٥ ـ كوليردج ١٤ ، ٢٠
٢٠٦ ـ الكونفو ١٦٦
٢٠٧ ـ كيتس ١٤

ل

٢٠٨ ـ لاوكون (اسم تمثال وعنوان كتاب لسنغ) ٨٥
٢٠٩ ـ لبـــــنان ١٦٥
٢١٠ ـ لطفي (احمد) ١١٦
٢١١ ـ لندن ١٦٥ ، ١٦٩ ، ٢٢٨
٢١٢ ـ لوركا (غارسيا) ١٧ ، ٤٩ ، ١٤٩
٢١٣ ـ لومومبا (بياتريس) ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨
٢١٤ ـ اللاهوتي (يوحنا) شخصية انجرلية ٨٤ ، ٨٨
٢١٥ ـ ليفيز ١٣ ، ١٤ ، ١٥

م

٢١٦ ـ المازني (عبد القادر) ٢٢ ، ٤٣
٢١٧ ـ الماغوط (محمد) ٨٥ ، ٩٤ ، ١٤٢
٢١٨ ـ ماكبث (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ٢٠٨
٢١٩ ـ المتنبي (ابو الطيب) ١٠٤ ، ١١١
٢٢٠ ـ محـــرم ٤٣
٢٢١ ـ محفوظ (عصام) ٧٦
٢٢٢ ـ محمد (محيي الدين) ٥٥
٢٢٣ ـ محمود (د٠ زكي نجيب) ٥١
٢٢٤ ـ مدريد ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠
٢٢٥ ـ مروة (د٠ حسين) ٢٦
٢٢٦ ـ مريم (العذراء) ٨٦
٢٢٧ ـ مريم (المجدلية) ١٨٤
٢٢٨ ـ المسيح (يسوع) ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٢٧ ، ١٣٨ ، ١٤٤ ، ١٨٠ ، ١٨٢،
١٨٤ ، ١٨٥
٢٢٩ ـ مصر ١٦٥ ، ٢٠٢
٢٣٠ ـ مطر (محمد عفيفي) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٥ ، ١٤٢ ، ١٨٩ ، ١٩١ ،

١٩٢ ، ٢٠٠
٢٣ ـ مطران (خليل) ٤٣ ، ٤٤
٢٣ ـ المعداوي (انور) ٢٦ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
٢٣ ـ الملائكة (نازك) ٢١ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ١٠٩ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤
٢٣١ ـ مندور (د٠ محمد) ٢١ ، ٢٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ١٠١
٢٣٠ ـ منصور (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٥
٢٣٦ ـ المنفلوطي (مصطفى لطفي) ١٠٨
٢٣٧ ـ مهران (الفتى ـ شخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
٢٣٨ ـ موسى (سلامه) ٢٦ ، ٤١ ، ٥٧

ن

٢٣٩ ـ النابغـة ٣٥
٢٤٠ ـ ناجي (د٠ ابراهيم) ٣١
٢٤١ ـ نجيب (مجدي) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧
٢٤٢ ـ نجيم (جوزيف) ٣٨ ، ٤١
٢٤٣ ـ نشأت (د٠ كمال) ٤٣
٢٤٤ ـ نعيمه (ميخائيل) ١٠٧
٢٤٥ ـ النقاش (رجاء) ٤١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٨
٢٤٦ ـ النويهي (د٠ محمد) ٥٤ ، ٥٥
٢٤٧ ـ نيرودا (بابلو) ١٧ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
٢٤٨ ـ نيسابور ٩٧
٢٤٩ ـ نيكسون (ريتشارد) ١٩٧ ، ١٩٨

٢٥٠ ـ هازلت (وليم) ٢٠
٢٥١ ـ هايدغر ١٢٤
٢٥٢ ـ هلال (د٠ محمد غنيمي) ١٦٢
٢٥٣ ـ هولاكو ٢١٩ ، ٢٢٠

٢٥٤ ـ وردزورث ١٤ ، ٢٠
٢٥٥ ـ ويتمان (وولت) ٣٥

٢٥٦ ـ اليازجي (ناصيف) ١٠٤
٢٥٧ ـ ياغي (د٠ عبد الرحمن) ٢٣٨
٢٥٨ ـ يعقوب (شخصية توراتية) ٧٢
٢٥٩ ـ يوسف (عبد المنعم عواد) ٧٧
٢٦٠ ـ ييتس ١١

الفهارس

المراجع

ا — دراسات فى نقد الشعر

ب — مجموعات شعرية

حـ — مجلات وصحف ودوريات

أ — دراسات فى نقد الشعر :

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١	قضايا الشعر المعاصر	نازك الملائكة	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٢
٢	حماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث	عبد العزيز الدسوقى	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٦٠
٣	الشعر المصرى بعد شوقى	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٥
	الشعر المصرى الجزء الثانى	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٧
	الشعر المصرى الجزء الثالث	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٨
٤	فن الشعر	د. محمد مندور	المكتبة الثقافية	الأولى ؟
٥	قضايا جديدة فى أدبنا الحديث .	د. محمد مندور	دار الآداب	الأولى ١٩٥٨
٦	الشعر العربى غناؤه — إنشاده — وزنه	د. محمد مندور	لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة	الأولى الثانية ١٩٤٣
٧	النقد المنهجى عد العرب	د. محمد مندور	سعد مصر بالقاهرة	الثالثة ١٩٦٤
٨	القومية العربية والشعر المعاصر	د. ماهر حسن فهمى	مؤسسة المطبوعات الحديثة بالقاهرة.	؟ ؟
٩	حركة البعث فى الشعر العربى الحديث	د. ماهر حسن فهمى	النهضة المصرية	الأولى ١٩٦١
١٠	فنون الأدب الشعبى.	أحمد رشدى صالح	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
١١	دراسات عربية وغربية	د لويس عوض	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
١٢	دراسات فى أدبنا الحديث	د لويس عوض	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦١

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١٣	فن الشعر	هوارس/د. لويس عوض	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٧
١٤	بروميثيوس طليقا	شلى / لويس عوض	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٧
١٥	الشاعرة العربية المعاصرة	د. عائشة عبد الرحمن	معهد الدراسات العربية	الأولى ١٩٦٣
١٦	الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .	مصطفى السحرتى	المقتطف والمقطم	الأولى ١٩٤٨
١٧	شعر اليوم	مصطفى السحرتى	رابطة الأدب الحديث بالقاهرة	الأولى ١٩٥٧
١٨	النقد الأدبى من خلال تجاربى	مصطفى السحرتى	معهد الدراسات العربية	الأولى ١٩٦٢
١٩	الفترة الحرجة	رياض نجيب الريس	المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت	الأولى ١٩٦٥
٢٠	أدباء ومواقف	رجاء النقاش	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٢١	قضية الشعر الجديد	د. محمد النويهى	معهد الدراسات العربية	الأولى ١٩٦٤
٢٢	الحرية والطوفان	جبرا إبراهيم جبرا	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢٣	على محمود طه الشاعر والإنسان	أنور المعداوى	وزارة الثقافة بغداد	الأولى ١٩٦٥
٢٤	العاميات الشعبية فى لبنان	يوسف خطار الحلو	مطبعة النجاح بيروت	الأولى ١٩٥٥
٢٥	فى الشعر الأوربى المعاصر	د. عبد الرحمن بدوى	الأنجلو بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٢٦	أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة	غسان كنفانى	الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٦
٢٧	الشعر العربى الحديث وروح العصر .	خليل كمال الدين	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٤
٢٨	البحث عن الجذور	خالدة سعيد	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢٩	الشعر فى معركة الوجود	مجموعة من النقاد العرب	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٣٠	الأسطورة فى الشعر المعاصر	أسعد رزوق	دار مجلة آفاق بيروت	الأولى ١٩٥٩
٣١	عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث	د. إحسان عباس	دار صادر بيروت	الأولى ١٩٥٥

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٣٢	نزار قباني شاعراً وإنساناً	محيي الدين صبحي	الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٤
٣٣	شعراء المدرسة الحديثة	م.ل. روزنتال ترجمة جميل الحسني	المكتبة الأهلية بيروت	الأولى ١٩٦٣
٣٤	أدونيس	جيمس فريزر – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	دار الصراع الفكرى بيروت	الأولى ١٩٥٧
٣٥	الشعر والتجربة	أرشيبا لدمكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي	دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة	الأولى ١٩٦٣
٣٦	أراجون شاعر المقاومة	مالكوكم كولى – بيترك. رودس ترجمة عبد الوهاب البياتى وأحمد مرسى	مكتبة المعارف بيروت	الأولى ١٩٥٩
٣٧	الشعر والتأمل	روستريفور هاملتون ترجمة د. محمد مصطفى بدوى	المؤسسة المصرية العامة – القاهرة وزارة الثقافة	الأولى ؟
٣٨	الشعر	لويز بوجان – ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي	دار الثقافة بيروت	الأولى ١٩٦١
٣٩	الشعر كيف نفهمه ونتذوقه	إليزابيث دور – ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش	مكتبة منيمنة بيروت	الأولى ١٩٦١
٤٠	مبادئ النقد الأدبى	ا.ا. ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوى	المؤسسة المصرية العامة وزارة الثقافة بالقاهرة	الأولى ؟
٤١	العلم والشعر	ا.ا. ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوى	الأنجلو – بالقاهرة	الأولى ؟
٤٢	الأديب وصناعته	إعداد روى كاردن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	مكتبة منيمنة بيروت	الأولى ١٩٦٢
٤٣	الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى	مجموعة من الكتاب ترجمة عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد	الألف كتاب – الإدارة العامة للثقافة بالقاهرة	الأولى ١٩٦٤
٤٤	دراسات فى النقد	آلن تيت ترجمة د. عبد الرحمن ياغى	مكتبة المعارف بيروت	الأولى ١٩٦١

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٤٥	ما الأدب	جان بول سارتر ترجمة د. غنيمى هلال	الأنجلو – القاهرة	الأولى ١٩٦١
٤٦	بودلير	جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيشى	الأدب – بيروت	الأولى ١٩٦٥
٤٧	فى الفلسفة والشعر	مارتن هيدجر ترجمة د. عثمان أمين	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٣
٤٨	ماذا أضافوا إلى ضمير العصر	غالى شكرى	دار الكاتب العربى بالقاهرة	الأولى ١٩٦٧
٤٩	بول ايلوار مغنى الحب والحرية	كلودروا – ترجمة عبد الوهاب البياتى وأحمد مرسى	مكتبة المعارف . بيروت	الأولى ؟
٥٠	روبرت فروست	لورنس طوميس ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	المكتبة الأهلية بيروت	الأولى ١٩٦١
٥١	الحياة والشاعر	ستيفن سبندر – ترجمة د. مصطفى بدوى	الأنجلو بالقاهرة	الأولى ؟
٥٢	ت. س. إليوت	ليونارد انجر – ترجمة د. عبد الرحمن ياغى	الأهلية بيروت	الأولى ١٩٦١
٥٣	والاس ستيفنز	وليام يورك تندال. ترجمة عيسى يوسف بلاطه	الأهلية بيروت	الأولى ١٩٦٢
٥٤	شلى	أندريه موروا . ترجمة فؤاد أندراوس	الأنجلو بالقاهرة	الأولى ؟
٥٥	مأساة الإنسان فى شعر عبد الوهاب البياتى	مجموعة من النقاد	الدار المصرية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٥٦	فى الأدب المصرى المعاصر	د. عبد القادر القط	مكتبة مصر	الأولى ١٩٥٥
٥٧	شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى	عباس محمود العقاد	النهضة المصرية	الثانية ١٩٥٠
٥٨	حصاد الهشيم	إبراهيم عبد القادر المازنى	المطبعة العصرية بالقاهرة	الرابعة ١٩٥٤
٥٩	حافظ وشوقى	د. طه حسين	الخانجى بالقاهرة	الثانية ١٩٥٣

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٦٠	نقد الشعر	أبوالفرج قدامة بن جعفر تحقيق كمال مصطفى	الخانجى بالقاهرة	الثانية ١٩٦٣
٦١	كتاب الصناعتين	أبو هلال العسكرى تعليق محمد أمين الخانجى	محمد صبيح بالأزهر	الثانية ؟
٦٢	ليال خمس مع أبى تمام	محمد عبده عزام	الكاتب المصرى	الأولى ١٩٤٨
٦٣	ابن قتيبة	د. عبد الحميد سند الجندى	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٣
٦٤	عبد القاهر الجرجانى	د. أحمد أحمد بدوى	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٢
٦٥	أحمد فارس الشدياق	محمد عبد الغنى حسن	المؤسسة المصرية	الأولى ؟
٦٦	الشعر العربى فى المهجر	محمد عبد الغنى حسن	الخانجى بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٦٧	الشعر العربى فى المهجر الأمريكى	وديع ديب	دار ريحانى . بيروت	الأولى ١٩٥٥
٦٨	أدبنا وأدباؤنا فى فى المهاجر الأمريكية	جورج صيدح	العلم للملايين. بيروت	الثانية ١٩٥٧
٦٩	الفريد دى موسيه	صلاح الدين الشريف	المقتطف	الأولى ١٩٤٦
٧٠	الشعر العراقى الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه	د. يوسف عز الدين	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٧١	دراسات فى الأدب المقارن والمذاهب الأدبية	د. صفاء خلوصى	الرابطة . بغداد	الأولى ١٩٥٨
٧٢	الأسس النفسية للإبداع الفنى « فى الشعر خاصة »	د. مصطفى سويف	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٥١
٧٣	دراسات فى الشعر والمسرح	د. مصطفى بدوى	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦٠

ب — مجموعات شعرية :

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١	أنشودة المطر	بدر شاكر السياب	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢ *	أزهار وأساطير	بدر شاكر السياب	دار مكتبة الحياة بيروت	؟
٣	منزل الأقنان	بدر شاكر السياب	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٤	المعبد الغريق	بدر شاكر السياب	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٥	شناشيل ابنة الجلبي	بدر شاكر السياب	دار الطليعة بيروت	الأولى ١٩٦٥
٦	أغاني مهيار الدمشقي	علي أحمد سعيد	شعر دار مجلة	الأولى ١٩٦١
٧	أوراق في الريح	علي أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٥٩
٨	قصائد أولى	علي أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٦٣
٩	كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل	علي أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦٥
١٠	الناس في بلادي	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٥٧
١١	أقول لكم	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الثانية ١٩٦٥
١٢	أحلام الفارس القديم	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٦٤
١٣	مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٦٦
١٤	نهر الرماد	خليل حاوي	دار الطليعة بيروت	الثالثة ١٩٦٢
١٥	الناي والريح	خليل حاوي	دار الطليعة بيروت	؟
١٦	بيادر الجوع	خليل حاوي	دار الآداب	الأولى ١٩٦٥
١٧	مدينة بلا قلب	أحمد عبد المعطي حجازي	دار الآداب	الأولى ١٩٥٩
١٨	لم يبق إلا الاعتراف	أحمد عبد المعطي حجازي	دار الآداب	الأولى ١٩٦٥
١٩	قالت لي السمراء	نزار قباني	المكتب التجاري بيروت	الرابعة ١٩٦١
٢٠	طفولة نهد	نزار قباني	المكتب التجاري بيروت	الخامسة ١٩٦١
٢١	أنت لي	» »	» » »	الرابعة ١٩٦١
٢٢	سامبا	» »	» » »	الثالثة ١٩٦٠
٢٣	قصائد	» »	» » »	الخامسة ١٩٦١
٢٤	حبيبتي	» »	» » »	الثانية ١٩٦١
٢٥	تموز في المدينة	جبرا إبراهيم جبرا	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٥٩

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٢٦	المدار المغلق	جبرا إبراهيم جبرا	المؤسسة الوطنية بيروت	الأولى ١٩٦٤
٢٧	لن	أنسي الحاج	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦٠
٢٨	الرأس المقطوع	« «	«	الأولى ١٩٦٣
٢٩	ماضي الأيام الآتية	« «	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٣٠	ثلاثون قصيدة	توفيق صايغ	دار الشرق الجديد بيروت	الأولى ١٩٥٤
٣١	القصيدة ك	« «	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٣٢	معلقة توفيق صايغ	« «	المؤسسة الوطنية بيروت	الأولى ١٩٦٣
٣٣	حزن في ضوء القمر	محمد الماغوط	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٥٩
٣٤	غرفة بملايين الجدران	« «		الأولى ١٩٦٦
٣٥	المعركة	معين بسيسو	دار الفن الحديث القاهرة	الأولى ١٩٥٢
٣٦	الأردن على الصليب	« «	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٧
٣٧	فلسطين في القلب	« «	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٤
٣٨	من وحي بورسعيد	حسن فتح الباب	دار الفكر القاهرة	الأولى ١٩٥٦
٣٩	فارس الأمل	« « «	الأنجلو بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٤٠	مأساة جميلة	عبد الرحمن الشرقاوي	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٦٢
٤١	الفتى مهران	« «	الدار القومية	الأولى ١٩٦٦
٤٢	قصائد في الأربعين	يوسف الخال	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦٠
٤٣	البئر المهجورة	« «	« «	الأولى ١٩٥٨
٤٤	قصائد مختارة	« «	« «	الأولى ١٩٦٤
٤٥	خطوات في الغربة	بلند الحيدري	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٤٦	الطوفان والمدينة السمراء	كامل أيوب	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٤٧	الشعر والشعراء في العراق	مختارات من إعداد	دار المعارف بلبنان	الأولى ١٩٥٩
٤٨	الشعر والشعراء في السودان	أحمد أبو سعد	« « «	الأولى ١٩٥٩
٤٩	بلوتلاند	د. لويس عوض	مطبعة الكرنك بالفجالة	الأولى ١٩٤٧
٥٠	قصائد من السودان	جيلي عبد الرحمن وتاج السر	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
٥١	عبير الأرض	فوزي العنتيل	دار الفكر العربي بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٥٢	قال المساء	ملك عبد العزيز	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٥٣	المجد للأطفال والزيتون	عبد الوهاب البياتى	دار الفكر القاهرة	الأولى
٥٤	كلمات لا تموت	» »	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٥٥	سفر الفقر والثورة	» »	دار الآداب الأولى	الأولى ١٩٦٥
٥٦	الذى يأتى ولا يأتى	» »	» » »	الأولى ١٩٦٦
٥٧	فصل فى الحكاية	فتحى سعيد	» » »	الأولى ١٩٦٦
٥٨	أشواق صغيرة	على محمد الرقيعى	وزارة الثقافة ليبيا	الأولى ١٩٦٦
٥٩	أناشيد صغيرة	أحمد كمال زكى	الجمعية الأدبية المصرية	الأولى ؟
٦٠	أكثر من قلب واحد	شوقى بغدادى	دار الفكر الحديد بيروت	الأولى ١٩٥٥
٦١	اللحن الباكى	حليلة رضا	الخانجى بالقاهرة	الأولى ١٩٥٤
٦٢	إيقاع الأجراس الصدئة	بدر توفيق	دار المعرفة القاهرة	الأولى ١٩٦٥
٦٣	أكياس الفقراء	شوقى أبى شقرا	حلقة الثريا بيروت	الأولى ١٩٥٩
٦٤	ماء إلى حصان العائلة	» »	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦٣
٦٥	خطوات الملك	» »	» » »	الأولى ١٩٦٠
٦٦	الصوت الآخر	خليل أحمد خليل	المكتبة العصرية	الأولى ١٩٦٣
٦٧	فى ظل وادى الصمت	عبد الرحيم غنيم	دار الأدباء	الأولى ١٩٦٣
٦٨	أوراق صريحة	إلياس فاضل	مطبعة الحياة بدمشق	الأولى ١٩٥٨
٦٩	مرساة على الخليج	فؤاد رفقه	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦١
٧٠	اللحم والسنابل	نزير عظمة	» » »	الأولى ١٩٥٧
٧١	موت الآخرين	رياض نجيب الريس	المؤسسة الوطنية	الأولى ١٩٦٢
٧٢	الراية المنكسة	على الجندى	»	الأولى ١٩٦٢
٧٣	أعشاب الصيف	عصام محفوظ	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦١
٧٤	السيف وبرج العذراء	» »	» » »	الأولى ١٩٦٣
٧٥	ليش	ميشال طراد	؟	الأولى ١٩٦٤
٧٦	دولاب	» »	؟	الأولى ١٩٥٧
٧٧	شعبى المنتصر	عبده بدوى	دار النشر المصرية	؟
٧٨	باقة نور	عبده بدوى	؟	الأولى ١٩٦٠

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٧٩	كلمات غضبى	عبده بدوى	الدار القومية	الأولى ١٩٦٧
٨٠	ألحان قلبى	مبارك حسن الخليفة	مكتبة وهبة بالقاهرة	« ١٩٦٤
٨١	أغانى الزاحفين	مجموعة من الشعراء المصريين	دار الديمقراطية الجديدة	؟
٨٢	كلمة سلام	صلاح جاهين	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٨٣	موال عشاق القنال	« «	« « «	الأولى ١٩٥٦
٨٤	عن القمر والطين	« «	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦١
٨٥	رباعيات	« «	« « «	الأولى ١٩٦٣
٨٦	قصاقيص ورق	« «	الكتاب الذهبى بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٨٧	أغنيات مصرية	مجاهد عبد المنعم مجاهد	دار ممفيس بالقاهرة	الأولى ١٩٥٨
٨٨	قلبى وغازلة الثوب الأزرق	محمد إبراهيم أبو سنة	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٨٩	أغانى أفريقيا	محمد الفيتورى	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
٩٠	عاشق من أفريقيا	« «	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٥
٩١	اذكرينى يا أفريقيا	« «	دار القلم القاهرة	الأولى ١٩٦٦
٩٢	الأرض والعيال	عبد الرحمن الأبنودى	ابن عروس بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٩٣	صهد الشتا	مجدى نجيب	مكتبة الزنارى	الأولى ١٩٦٥
٩٤	صياد وجنية	سيد حجاب	ابن عروس بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٩٥	طائر الليل	حسن عباس صبحى	؟	؟
٩٦	فى العاصفة	كيلانى حسن سند	عالم الكتب بالقاهرة	؟
٩٧	ذكريات شباب	د. عبد القادر القط	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى ١٩٥٨
٩٨	العندليب	عبد الله غانم	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٥٩
٩٩	رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	ترجمة عبد الوهاب البياتى تقديم د. على سعد	مكتب المعارف ــ بيروت	الأولى ١٩٥٦
١٠٠	رياح آسيا	بابلونيرودا ترجمة ميشال سليمان	مكتبة المعارف بيروت	؟
١٠١	الديوان الشرقى للمؤلف الغربى	جيته ترجمة د. عبد الرحمن بدوى	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٤
١٠٢	فصل فى الحكاية	فتحى سعيد	دار الآداب	الأولى ١٩٦٦

	اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١٠٣	من أم رومانية إلى أمريكا	ماريا بانوش . ترجمة توفيق حنا وطلبة إبراهيم	المؤسسة القومية	الأولى ؟
١٠٤	أغمار	موريس عواد		
١٠٥	بارا	سعيد عقل		
١٠٦	قدموس	« «		
١٠٧	المجدلية	« «		
١٠٨	رندلى	« «		
١٠٩	العودة من النبع الحالم	سلمى الجيوسى	الآداب	الأولى ١٩٦٠
١١٠	شظايا ورماد	نازك الملائكة	المعارف بغداد	الأولى ١٩٤٩
١١١	قرارة الموجة	« «	الآداب بيروت	الأولى ١٩٥٧
١١٢	وجدتها	فدوى طوقان	الآداب بيروت	الثالثة ١٩٦٢
١١٣	بدلا من الكذب	مهران السيد	دار الكاتب العربي بالقاهرة	الأولى ١٩٦٧
١١٤	الجوع والقمر	محمد عفيفي مطر	مخطوط	تحت الطبع

جـ ـ مجلات وصحف ودوريات :

١	مجلة الآداب	البيروتية
٢	« شعر	«
٣	« الثقافة الوطنية	«
٤	« الأديب	«
٥	« حوار	«
٦	« أدب	«
٧	« المعرفة	السورية
٨	« أصوات	اللندنية
٩	« المجلة	القاهرية
١٠	« الكاتب	«
١١	« الشعر	«
١٢	« الشهر	«
١٣	« الرسالة الجديدة	«
١٤	« الأدب	«
١٥	« روز اليوسف	«
١٦	« صباح الخير	«
١٧	جريدة المساء	«
١٨	« الجمهورية	«
١٩	« الأهرام	«

فهرس تحليلي

ص

● مقدمة الطبعة الثالثة ٥

الفصل الاول : « شعرنا الحديث ·· الى أين ؟ »

● التفرقة بين مصطلحات الشعر « الجديد » و « الحر » و « المطلق » ـ التراث والمفهوم الحضاري ـ الرؤيا الشعرية للعالم ـ أصول الحداثة في الآداب الغربية ٧ـ١٢

● العلم والشعر ، الواقع والحلم ـ الفرق بين « الرؤية » في القرن الماضي و « الرؤيا » بعد الحرب العالمية الثانية ـ التناقض بين روح العصر والقيم ـ الفاجعة في الآداب » الحديثة » ١٢ـ٢٠

● بوادر التمرد في الشعر العربي الحديث (عصر النهضة) ـ تخلف الحضارة وتقدم الشعر

● العلاقة بين حركة التحرر العربية وثورة الشعر العربي « الحديث » ـ تيار السلمية الجديد ـ الرومانسية الاشتراكية ـ الرافضون ـ الرؤيا الحديثة للشعر ٢٢ـ٣٠

الفصل الثاني : « صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث »

● مقدمات التجديد في الشعر العربي ـ محاولة لويس عوض في « بلوتلاند » وترجمات باكثير وأبي حديد من شكسبير ومؤلفاتهما الباكرة ٣١ـ٣٦

● ظهور الموجة الاولى في العـراق : السياب والملائكة والبياتي والحيدري، واثر الثورة المصريه عام ١٩٥٢ وحركة التحرر العربي في تحرر الشعر ودور المنابر اللبنانية في احتضان الحركه الجديدة ـ فرضية الرؤيه الميكانيكيه لعلاقه الواقع بالفن وانعكاساتها السلبية على الشعر ٢٧ـ٥٠

● دور النقد التبشيري والابوي وظهـور عام ١٩٥٦ كعلاقة سياسية مرتبطة بالشعر ، وصدور « البيانات » الشعرية الجديدة من النقاد والشعراء وبداية « الصراع الكبير » بين تيارات النقـد والشـعر ٥٠ـ٥٥

الفصل الثالث . اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث

● شعر العامية المصرية من فؤاد حداد وصلاح جاهين الى عبد الرحمن الابنودي وسيد حجاب ، وتأصيل هذا الشعر في ابن عروس وبيرم التونسي ٥٦ـ٦٨

● شعر العامية اللبـنانية بين ميشال طراد وموريس عواد وعبدالله غانم وسعيد عقل ٦٨ـ٧٢

● التجربة الحديثه في شعر يوسف الخال وخليل حاوي وادونيس والبياتي وعبد الصبور ، وتحول التجربة الى « رؤيا » للشعر والعالم ٧٢ـ٧٧

● هوامش على دفتر الشعر المصري الجديد ٧٧ـ٨٢

● «قصيدة النثر» في شعر انسي الحاج وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ٨٢ـ٩٥

● « القصيدة الطويله » عند البيـاتي وصلاح عبد الصبور ، وتبلور البنية الدرامية حتى ظهور المسرح الشعري الجـديد في أدب عبد الرحمن الشرقاوي ٩٥ـ١٠١

الفصل الرابع . « مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد »

● الجذور التاريخية للتجديد في النقد والشعر العربي القديم ، ثم في شعر المهجر ١٠٢ـ١١٠

● تعريف الشعراء الحديثين لتجربتهم الجديدة

كرؤيا في الخلق . أدونيس وعبد الصبور ١١٠ـ١١٥
● تعريف النقــــاد المعاصرين للحداثة كمفهوم حضاري في النقد : عز الدين اسماعيل ، رجاء النقاش ، بدر الديب وآخرين ١١٥ـ١٢٩
الفصل الخامس : « المنهج في نقد الشعر الحديث »
● الاسطورة في الشعر عند اسعد رزوق في ضوء منجزات « الحداثة » الغربية : اليوت اساسا ، والتطبيق على شعراء «البعث» التموزي بمحاوره المختلفة ، الحضارية والدينية والسياسية ١٢٠ـ١٤٠
● التراث والعصر في الشعر عند خالدة سعيد الباحثة عن الجذور والاصول والينابيع والمتوجهة دوما الى السماء والفروع والمصب ١٤٠ـ١٤٦
● الغربة الوجودية في الشعر عند احسان عباس كما يطبقها على البياتي ، والتناقض الذي يثيره هذا المنهج مع مقومات الشعر المطروح للبحث ١٤٦ـ١٥٤
● النقد الرومانسي عند محيي الدين صبحــي وتحليله لشعر نزار قباني ١٥٤ـ١٦١
الفصل السادس . « ايديولوجية الشعر الحديث »
● تفرقة سارتر بين الالتزام في النثر والحرية في الشعر ، وتناقض هذه الفكرة في التطبيق ١٦٢ـ١٦٤
● « شاعر بلا قضية » بمعنى انه لا يحيل القضية من مستواها السياسي او الاجتماعي الى المستوى النوعي للشعر ١٦٤ـ١٧٤
● « قضية بلا شاعر » حيث يشنق الواقع باسم الواقعية ويغتال الشعر باسم الاشتراكية ١٧٤ـ١٧٩
● « شاعر له قضية » واندغام الذات بالموضوع وانصهار الفكر والحدث في بوتقة العقل الخلاق ، فيتجسم المعادل الموضوعي و « تهرب » الشخصية ١٧٩ـ١٨٦
● الايديولوجية كعنصر في تكوين الرؤيا الفنية ١٨٦ـ٢٠٠
الفصل السابع . « غربة الشاعر الحديث »
● شاعر من مصر وشاعرة من رومانيا وقضية

الغربة والانتماء ٢٠١ـ٢١٣

● غربة الشاعر في الزمان والمكان ـ البياتي كمثال ٢١٣ـ٢٢٩

● من الغربة الى الاغتراب ، ومن الانتماء الى الاستلاب ـ عبد الصبور كمثال ٢٢٩ـ٢٤٣

فهرس عام

الصفحة

مقدمة الطبعة الثالثة	٥
الفصل الأول : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟	٧
الفصل الثانى : صراع المتناقضات فى صفوف شعرنا الحديث	٣٠
الفصل الثالث : اتجاه السهم لحركة شعرنا الحديث	٥٦
الفصل الرابع : مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد	١٠٢
الفصل الخامس : المنهج فى نقد الشعر الحديث	١٣٠
الفصل السادس : ايديولوجيةالشعر الحديث	١٦٢
الفصل السابع : غربة الشاعر الحديث	٢٠١
فهرس الاعلام	٢٤٥
المراجـــع	٢٥٩
فهرس تحليلى	٢٧٠

مؤلفـات
الدكتور غالى شـكرى

(١) سلامة موسى وازمة الضمير العربى .

- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجى - القاهر ١٩٦٢ .
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥ .
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ .
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣ .

(٢) ازمة الجنس فى القصة العربية .

- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ .
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ .
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .

(٣) المنتمى - دراسة فى ادب نجيب محفوظ .

- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤ .
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩ .
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢ .
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧ .
- الطبعة الخامسة - مكتبة اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨ .

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى ادب توفيق الحكيم .

- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ .
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦ .
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢ .

(٥) ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟

ـ الطبعة الأولى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧ ٠

(٦) امريكا والحرب الفكرية ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٨ ٠

(٧) شعرنا الحديث ٠٠٠ الى اين ؟

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٨ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ ٠

(٨) ادب المقاومة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٠ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٩ ٠

(٩) مذكرات ثقافة تحتضر ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٠ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ٠

(١٠) معنى المأساة فى الرواية العربية ٠

ـ الجزء الأول ـ الرواية العربية فى رحلة العذاب ٠

الطبعة الأولى ـ عالم الكتب ـ القاهرة ١٩٧١ ٠

الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠ ٠

(١١) العنقاء الجديدة صراع الأجيال فى الأدب المعاصر ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧١ ٠

الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ ٠

(١٢) تذكريات الجيل الضائع

ـ الطبعة الأولى ـ وزارة الاعلام العراقية ـ بغداد ١٩٧٢ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ٠

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٢ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ ٠

(١٤) التراث والثورة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٣ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ ٠

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

(١٥) عروبة مصر وامتحان التاريخ ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥ ٠

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية ٠

ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥ ٠

(١٨) عرس الدم فى لبنان ٠

ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٦ ٠

(١٩) غادة السمان بلا اجنحة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ ٠

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٩٠ ٠

(٢٠) يوم طويل فى حياة قصيرة ·

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ ·

(٢١) النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث ·

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ ·

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٢ ·

ـ الطبعة الثالثة ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ ·

(٢٢) الثورة المضادة فى مصر ·

ـ الطبعة العربية الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ ·

ـ الطبعة العربية الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٣ ·

ـ الطبعة الثالثة ـ كتاب الأهالى ـ القاهرة ١٩٨٧ ·

ـ الطبعة الفرنسية الأولى ـ دار لوسيكومور ـ باريس ١٩٧٩ ·

ـ الطبعة الانجليزية الأولى ـ دار زد ـ لندن ١٩٨١ ·

(٢٣) الماركسية والأدب ·

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩·

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب ·

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت١٩٧٩·

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ ·

(٢٥) انهم يرقصون ليلة راس السنة ·

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠ ·

(٢٦) محاورات اليوم السابع ·

دراسات عن مصر فى الأدب العربى الحديث ·

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠ ·

(٢٧) البجعة تودع الصياد ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

(٢٨) دفاع عن النقد ـ خلفية سوسيولوجية ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الفكر ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

(٢٩) محمد مندور ، الناقد والمنهج ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١ ٠

(٣٠) بلاغ الى الرأى العام ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار اخبار اليوم ـ القاهرة ١٩٨٨ ٠

(٣١) دكتاتورية التخلف العربى ٠

١ ـ مقدمة فى تأصيل سوسيولوجيا المعرفة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٦ ٠

(٣٢) الثقافة العربية فى تونس ـ الفكر والمجتمع ٠

ـ الطبعة الأولى ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ ٠

(٣٣) مواويل الليلة الكبيرة ـ رواية ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٥ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ الدار التونسية ـ تونس ١٩٨٦ ٠

٣٤ ـ مرآة المنفى ـ اسئلة فى ثقافة النفط والحرب ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٨٩ ٠

٣٥ ـ برج بابل ـ النقد والحداثة الشريدة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٨٩ ٠

٣٦ ـ اقواس الهزيمة ـ وعى النخبة بين المعرفة والسلطة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر للدراسات والنشر ـ القاهرة ١٩٨٩٠

(٣٧) اقنعة الارهاب ـ البحث عن علمانية جديدة ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر للدراسات ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية الى نوبل ٠

ـ الطبعة الأولى ـ الهيئة العامة للاستعلامات ـ القاهرة ١٩٨٨ ٠

ـ الطبعة الثانية ـ دار الفارابى ـ بيروت ١٩٩٠ ٠

(٣٩) توفيق الحكيم ـ الجيل والطبقة والرؤيا ٠

ـ الطبعة الأولى ـ دار الفارابى ـ بيروت ١٩٩٠ ٠

(٤٠) الاقباط فى وطن متغير ٠

ـ الطبعة الأولى ـ كتاب الاهالى ـ القاهرة ١٩٩٠ ٠

مترجمات

أدب المقاومة فى فيتنام

ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ١٩٦٩ ٠

رقم الإيداع. ٢٢٣٩٤ / ١٩٩١
الترقيم الدولى : ٨ ـ ٤٧ ـ ٠٠٤٧ ـ ٠٩ ـ ٩٧٧

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني ـ هاتف ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٣٤٨١٤

بيروت: ص ب ٨٠٦٤ ـ هاتف ١٥٨٥٩ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣

هذا الكتاب أحد أهم الأعمال الرائدة فى نقد الشعر العربى الحديث ، فقد تابع
الناقد الكبير الدكتور غالى شكرى ميلاد الحركة الجديدة فى الشعر
المعاصر وشارك فى المعارك التى نشبت بين انصار القديم وانصار
الجديد منحازاً إلى القيمة الجمالية الحيّة وارتباطها بالحياة
والإنسان .وبالرغم من أن المؤلف هو أحد مؤسسى « الحداثة » فى
النقد العربى الجديد ،إلّا أن هذا التأسيس لم يكن نقلا
للمناهج الغربية أو تقليداً لتطبيقاتها ، و انما كان ومايزال حوارا خلاقا
بين مكونات النص وعناصر التراث الإنسانى . وكان التحليل
والمقارنة هما أداة الناقد الكبير فى استكشاف
خصوصية الشعر العربى وتطوره وتفاعله مع مقومات الشعر
الإنسانى فى العالم .وقد عالج الدكتور غالى شكرى فى هذه الدراسة التى
أمست مرجعا أساسيا للباحثين أعمال الشعراء البارزين من مختلف
الاتجاهات بدءا من عبد الرحمن الشرقاوى
وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة إلى
أحمد عبد المعطى حجازى وادونيس وخليل حاوى
وتوفيق صايغ وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى
وسيد حجاب مرورا بمحمد عفيفى مطر ويوسف الخال وجبرا
إبراهيم جبرا وغيرهم من أصحاب العلامات البارزة فى الشعر العربى الحديث .

© دار الشروق
القاهرة : ١٦ شارع جواد حسنى ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص . ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣